VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Юрий Андреев

Школа игры
на бас-гитаре

Часть 2
Технические приёмы

Издание 3-е переработанное и дополненное

Москва
Издатель Андреев Ю. К.
2007

УДК 787.61.(075.4)
ББК 85.315.3я7
А 65

АННОТАЦИЯ

Андреев Ю. К.

А 65 Школа игры на бас-гитаре. Часть 2 : Учебное пособие/ - Москва.: Издатель Андреев Ю. К., 2007. -152 с. с ил.

ISBN 978-5 903326-02-03

Основные технические приёмы звукоизвлечения на бас-гитаре (гитарное легато, вибрато, глиссандо, тремоло, бэнд, трель и т.д.). Основы слэповой техники: постановка руки и пальцев, удар большим пальцем, подцеп и игра октавами, звукоизвлечение «перкуссия», комбинации различных способов звукоизвлечения. Примеры слэповых рисунков. Природа флажолетов и их исполнение. Искусственные флажолеты. Примеры комбинированного применения натуральных флажолетов и звуков обычного исполнения.

УДК 787.61.(075.4)
ББК 85.315.3я7

ISBN 978-5 903326-02-03

© Андреев Ю. К., 2007
© Обложка Андреев Ю. К., 2007

Предисловие ко второй части Школы.

В отличие от большинства музыкальных инструментов, имеющих вековые традиции исполнительства, история бас-гитары насчитывает всего лишь несколько десятилетий. Однако, за это время бас-гитара из аккомпанирующего инструмента, выполняющего весьма ограниченные функции, превратилась в инструмент, способный играть не только ведущую роль в ансамбле, но и выступать в качестве солирующего, не уступая по своим выразительным возможностям другим, традиционно солирующим инструментам. Бас-гитарное исполнительство достигло той степени зрелости, которая позволяет играть законченные многочастные сольные произведения.

Естественное стремление музыкантов выйти за рамки привычных стилевых и ритмических штампов, привело к появлению новых музыкальных жанров и стилей. В свою очередь усложнение ритма и поиск свежего звучания вызвали развитие новых, необычных поначалу, приёмов исполнительства и звукоизвлечения на бас-гитаре, которые в настоящее время прочно вошли в арсенал технических средств современных ведущих бас-гитаристов.

Предлагаемая Вашему вниманию вторая часть Школы содержит материал, который является логическим продолжением первой части. Тщательное изучение этого материала, по моему мнению, должно в немалой степени способствовать дальнейшему совершенствованию и развития профессиональных навыков бас-гитаристов, владеющих обычной техникой и знакомых с нотной грамотой в объёме первой части Школы. Это пособие будет полезно всем, кто ищет разные исполнительские формы и стремится раздвинуть рамки творческого диапазона применения бас-гитары, а также расширить спектр выразительных средств и технических приёмов для более полного самовыражения.

Учащимся, желающим сконцентрировать свои усилия на совершенствование основной техники игры или не имеющим возможности распылять свои силы на освоение других приёмов звукоизвлечения, предлагаемых для ознакомления в этом пособии, можно посоветовать пока ограничиться изучением лишь первой главы. Рассматриваемые там приёмы и мелизмы, наряду с обычной техникой, широко используются в игровой практике бас-гитаристов и, в то же время, не требуют столь большого усилий и затрат времени для их освоения, как остальные приёмы. В дальнейшем, по мере необходимости, в зависимости от стилевой направленности ансамбля, в котором играет бас-гитарист, а также от его личных музыкальных пристрастий, он может переходить к изучению и других приёмов.

Рассмотренные в данном пособии технические приёмы далеко не исчерпывают возможности каждого способа игры на бас-гитаре. Все упражнения и этюды, предлагаемые в данном пособии для освоения той или иной техники звукоизвлечения, имеют цель познакомить учащихся с техническим арсеналом современных бас-гитаристов, а также выработать и закрепить у учащихся основополагающие, фундаментальные технические элементы игры, на базе которых бас-гитарист сможет самостоятельно развивать своё мастерство в дальнейшем. Нельзя рассматривать предлагаемый материал как законченное пособие для всестороннего виртуозного овладения каждым предложенным способом звукоизвлечения. По каждому из них можно было бы написать отдельный учебник, детально рассматривающий все технические элементы изучаемого приёма звукоизвлечения, начиная с самого первого шага до последних достижений в этой области. Здесь приведены лишь те упражнения, которые позволяют наиболее быстро и эффективно достичь результата — научиться играть на бас-гитаре новым способом. Кроме того, творческая мысль музыкантов-исполнителей не стоит на месте, каждый из способов постоянно ими совершенствуется, добавляются новые штрихи и изобретаются новые приёмы. Поэтому, освоив основы исполнения каждого приёма, не останавливайтесь на достигнутом, а продолжайте совершенствоваться дальше самостоятельно, не ограничиваясь приведенным в Школе нотным материалом, руководствуясь непосредственно музыкальными образцами из репертуара ведущих бас-гитаристов. Следует отметить, что некоторые упражнения и басовые рисунки настолько широко используются бас-гитаристами, что уже сложно определить их первого исполнителя, именно поэтому эти примеры в Школе приведены без ссылки на автора.

Бас-гитарист, стремящийся к профессионализму, должен быть знаком с основными техническими приёмами, используемыми в современных композициях, и, надеюсь, данное пособие поможет Вам в этом.

Юрий Андреев.

Глава I.

Вспомогательные приёмы звукоизвлечения. Мелизмы.

Помимо основного приёма звукоизвлечения – щипка струны пальцами правой руки, подробно рассмотренного в первой части Школы, существуют и другие приёмы, помогающие разнообразить тембральные характеристики звука и тем самым увеличить диапазон выразительности исполнения на бас-гитаре, а также расширить технические возможности исполнителя. Рассмотрим наиболее распространённые из них.

Приёмы звукоизвлечения.

Гитарное легато (хаммер, пул).

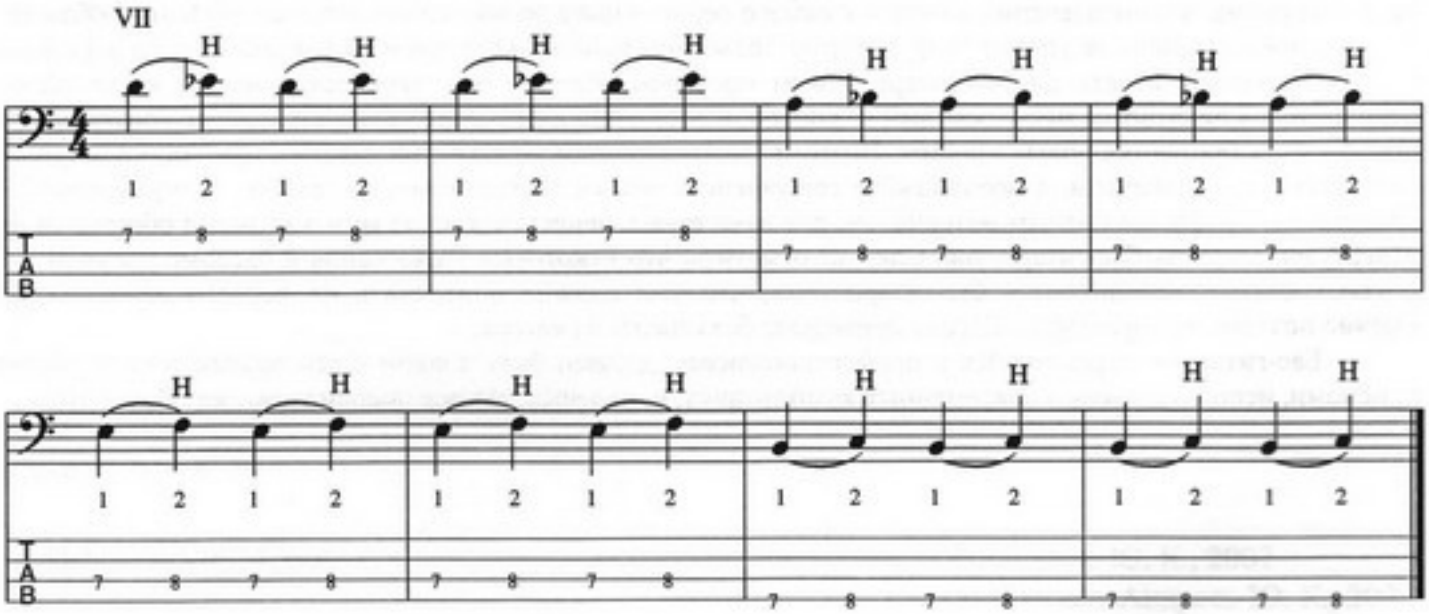
Знак ⌒ (лига) уже встречался нам ранее как знак, соединяющий два одинаковых звука в один. Кроме того, лига, поставленная над двумя, тремя и большим количеством нот, означает связное их исполнение, то есть такое, при котором каждая нота выдерживается вплоть до следующей. Связное исполнение называется легато.

В гитарной и бас-гитарной технике легато рассматривается не только как связное исполнение, но и как особый приём звукоизвлечения, довольно часто применяемый гитаристами и басистами.

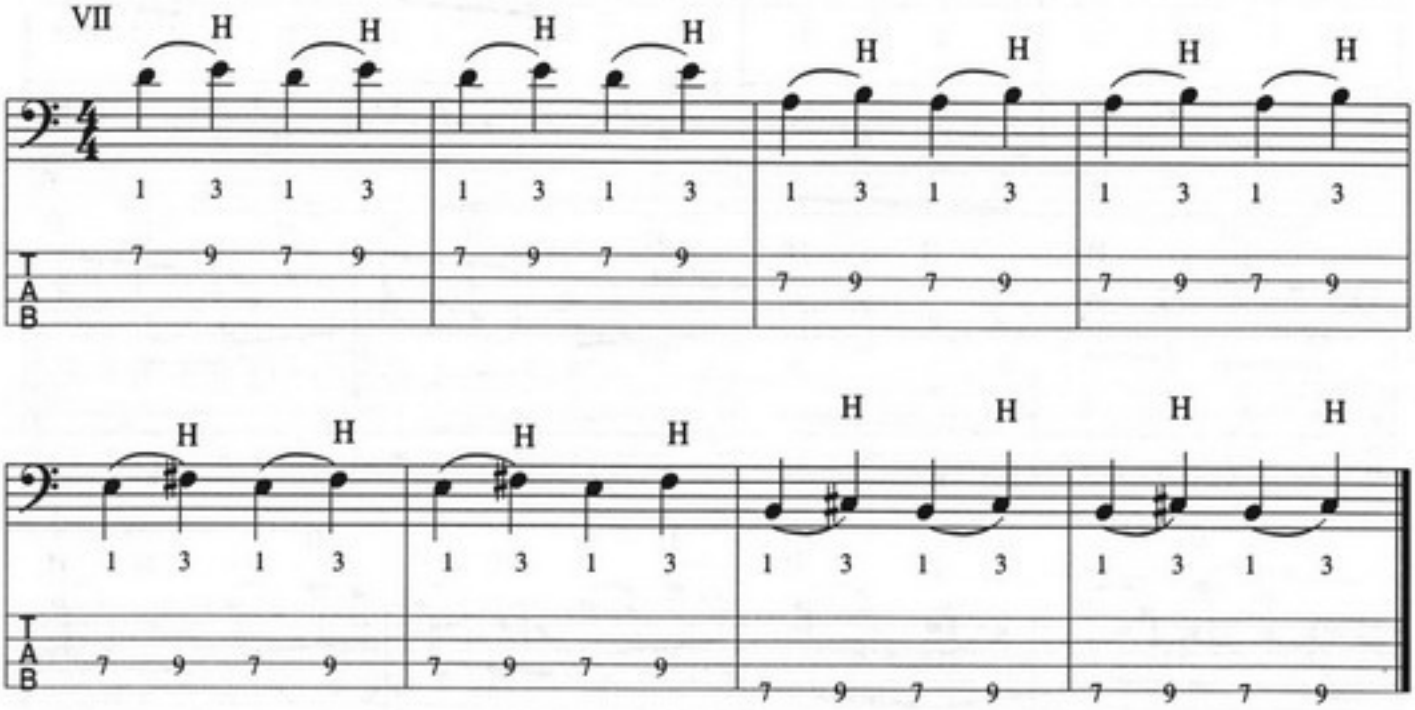
Приём гитарного легато исполняется тремя способами. Первые два способа в бас-гитарной литературе известны под названием **хаммер** (от англ. hammer on — наносить удар) и обозначаются буквой **Н**.

Первый способ (в гитарной литературе этот способ известен как «восходящее легато»). При восходящем порядке звуков первый звук извлекается обычным щипком пальцами правой руки открытой или прижатой на каком-либо ладу струны, а второй или последующие — пальцами левой руки, которые резко опускаются на ту же струну, прижимают её и заставляют звучать без участия правой руки за счёт удара и остаточной энергии колебаний струны от предыдущего щипка.

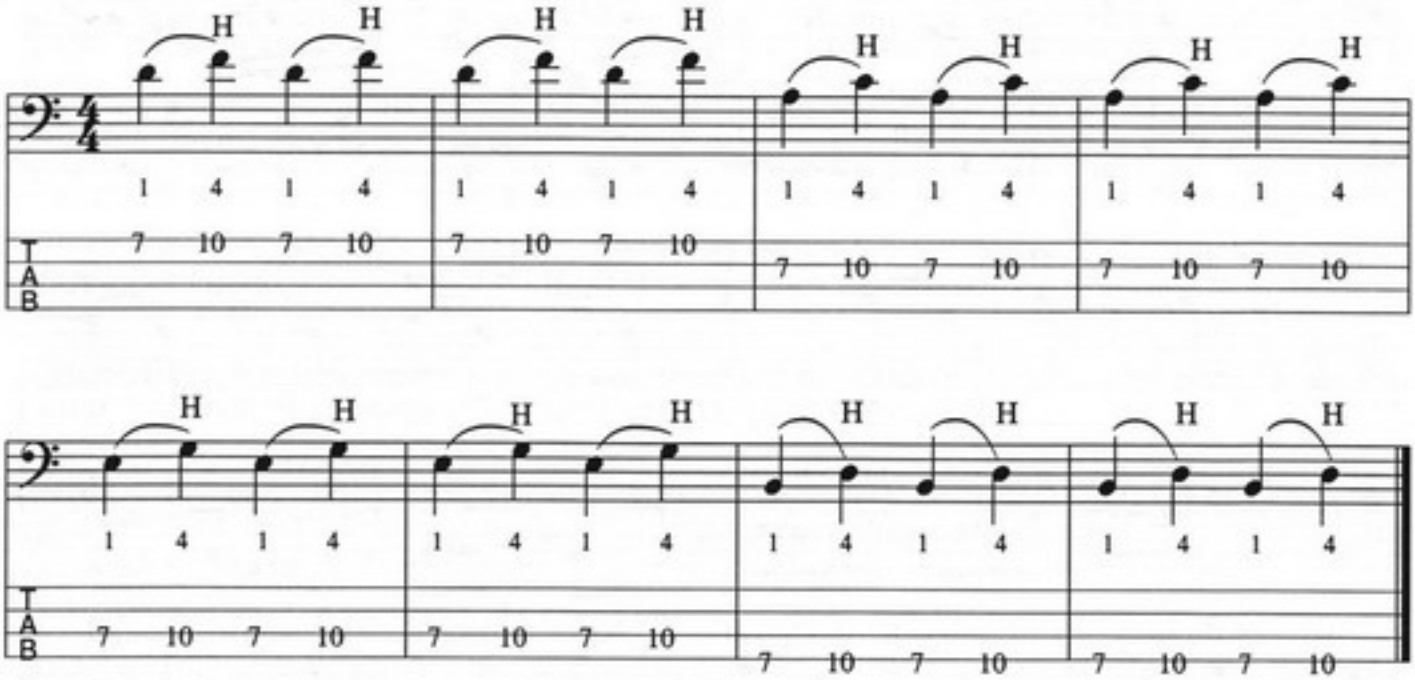
1-1. Упражнение. В этом упражнении ноты залигованы пáрами: первая нота исполняется щипком пальца правой руки, а второй звук возникает от последующего быстрого резкого прижатия струны пальцем левой руки.



1-1а. Упражнение. В этом упражнении первая нота исполняется щипком пальца правой руки, а вторая нота возникает от последующего прижатия третьим пальцем левой руки.

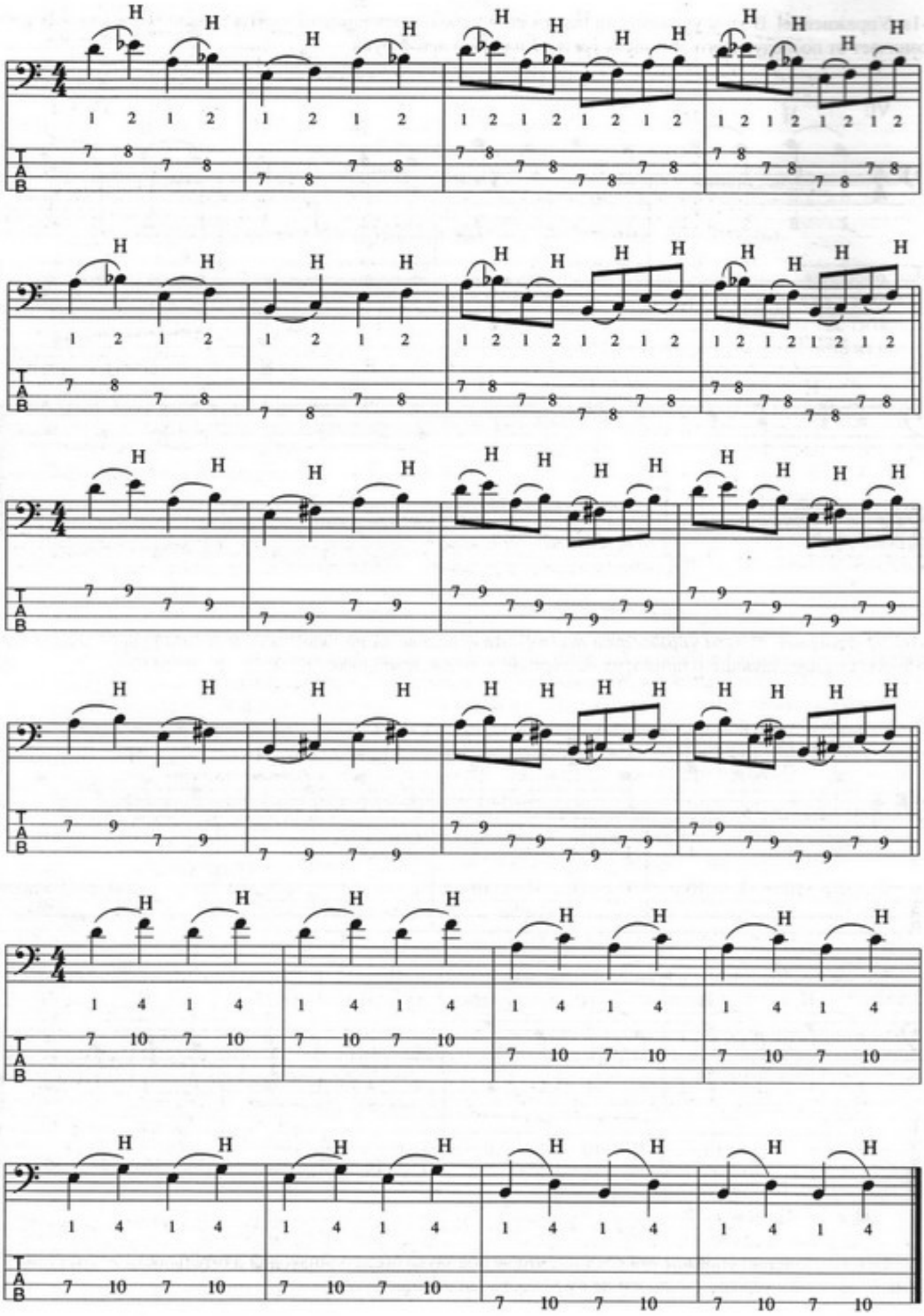


1-1б. Упражнение. В этом упражнении первая нота исполняется щипком пальца правой руки, а вторая нота возникает от последующего прижатия четвёртым пальцем левой руки.

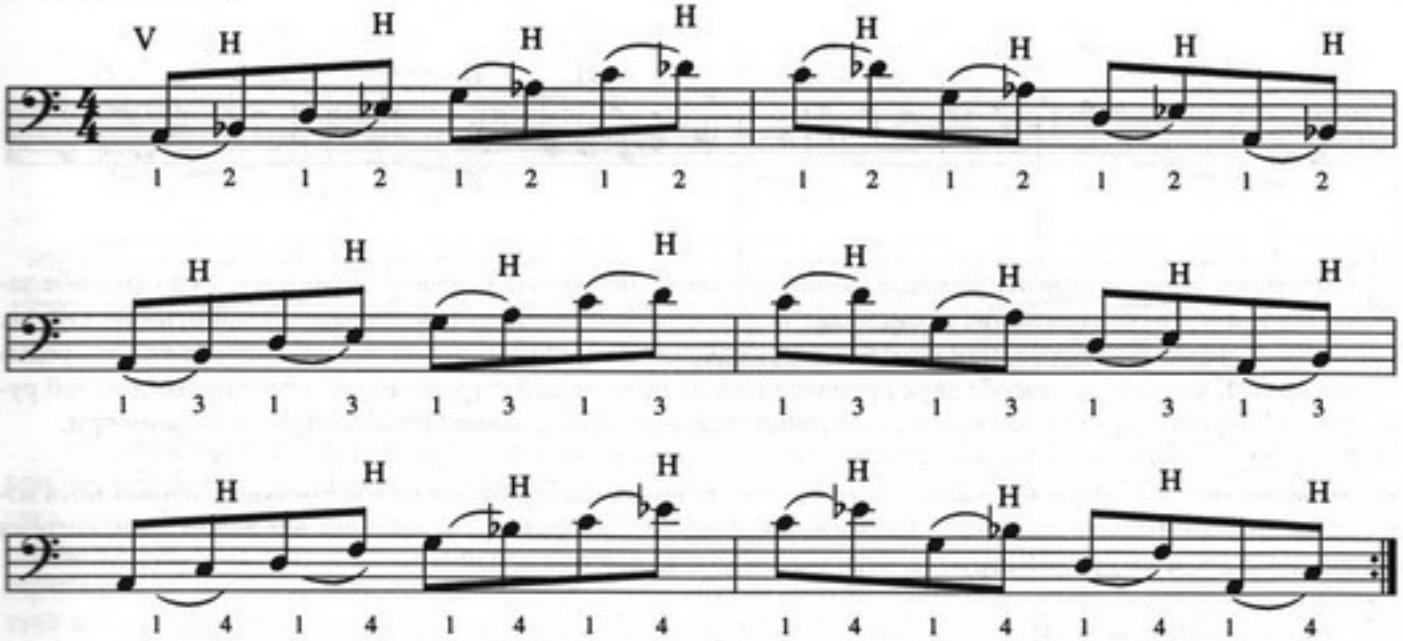


При выполнении упражнений следите, чтобы оба звука были одинаковой длительности и "отстукиваемый" звук был хорошо слышен и не имел посторонних призвуков.

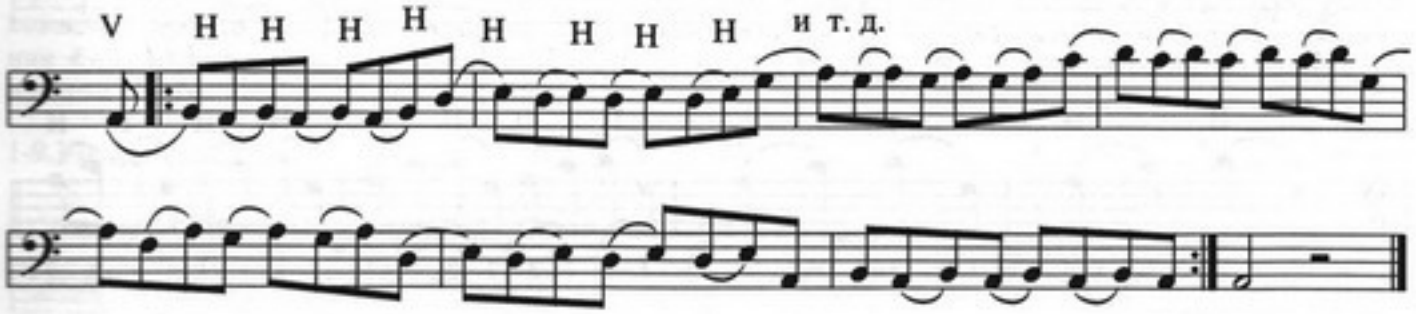
1-2. Упражнение.



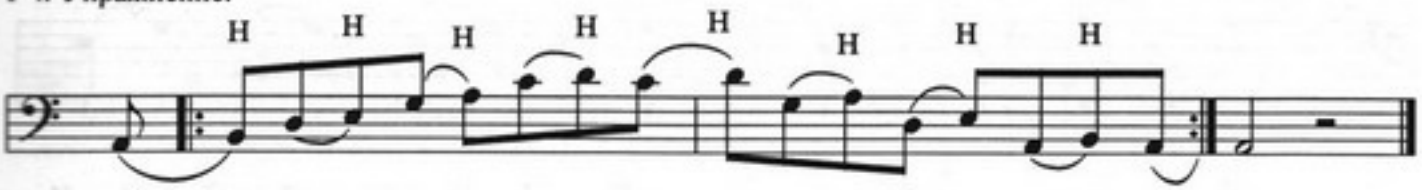
1-2а. Упражнение.



1-3. Упражнение.

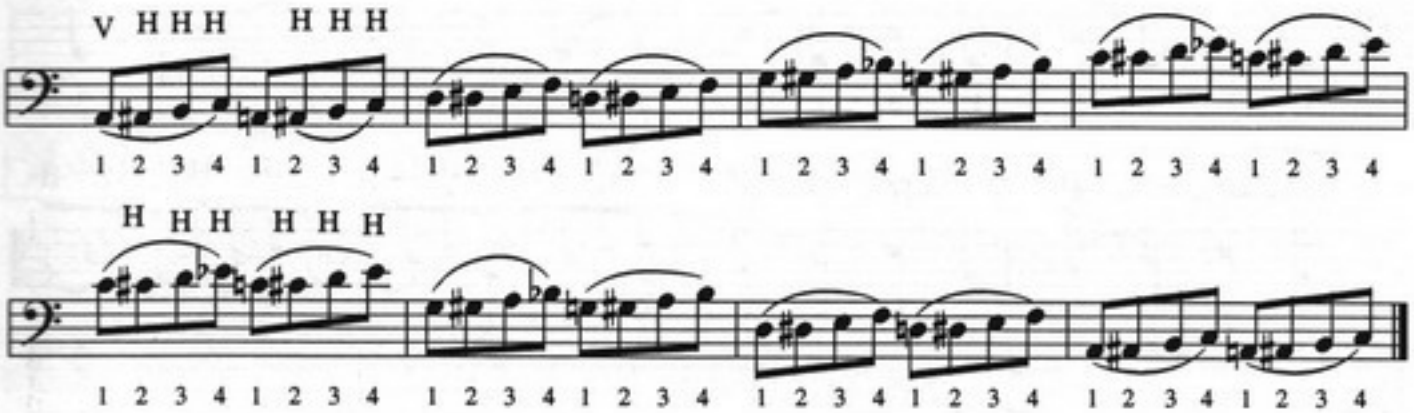


1-4. Упражнение.

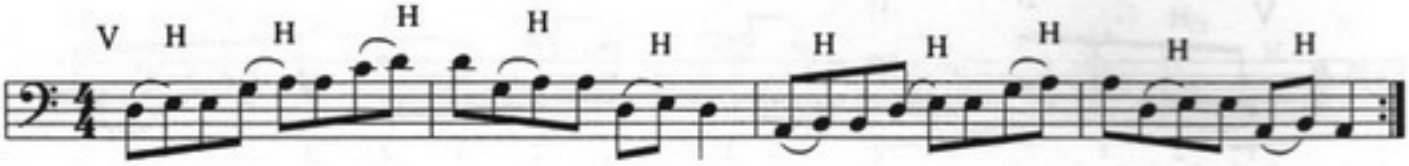


Хаммер может быть использован для исполнения нескольких нот подряд. Например, в следующем упражнении первая нота исполняется обычным щипком пальца правой руки, а следующие три звука берутся последовательным прижатием пальцев левой руки.

1-5. Упражнение. При исполнении этого упражнения следите, чтобы все звуки были одинаковой длительности и каждый "отстукиваемый" звук был чётким и хорошо слышимым.

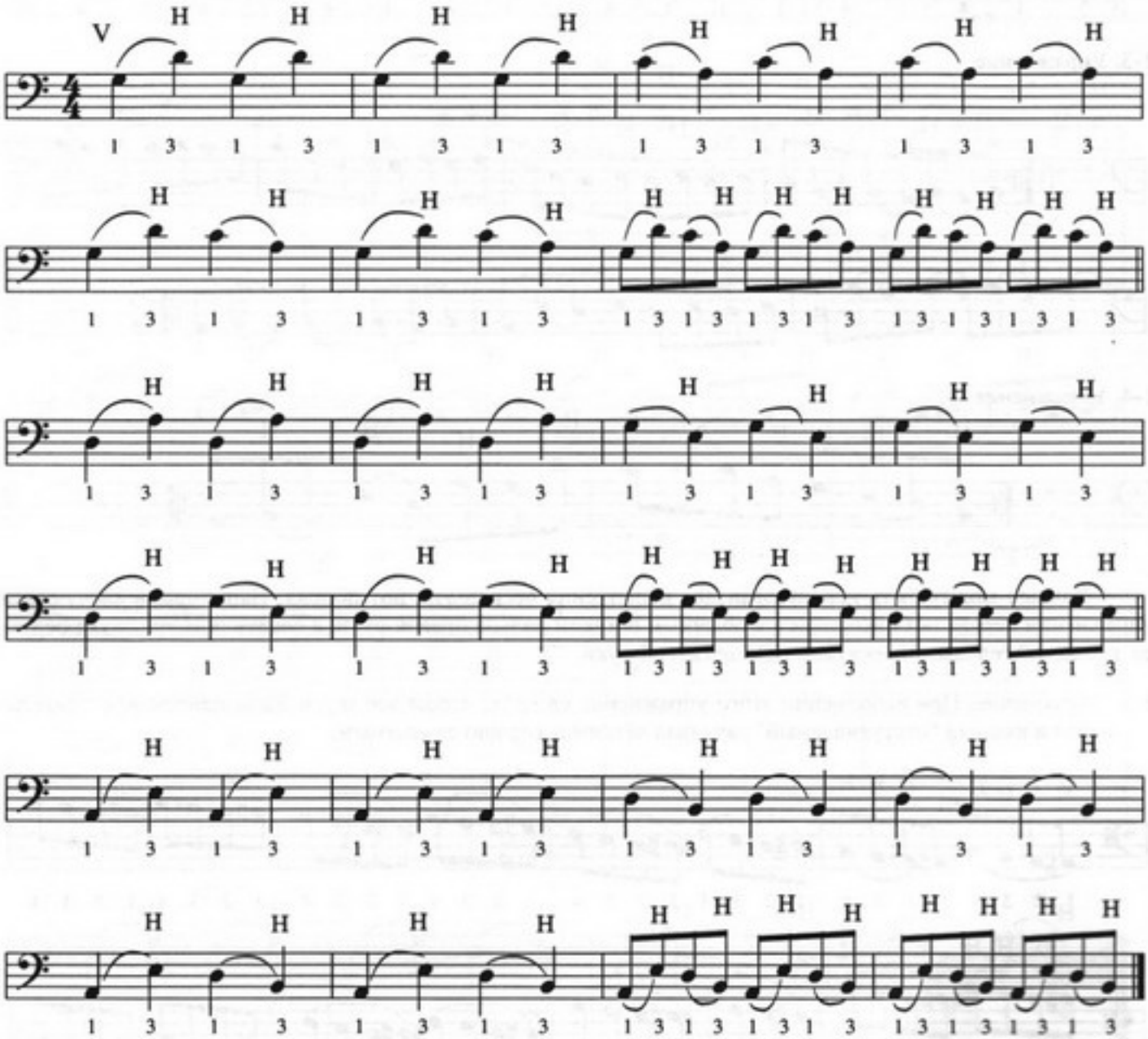


1-6. Упражнение.

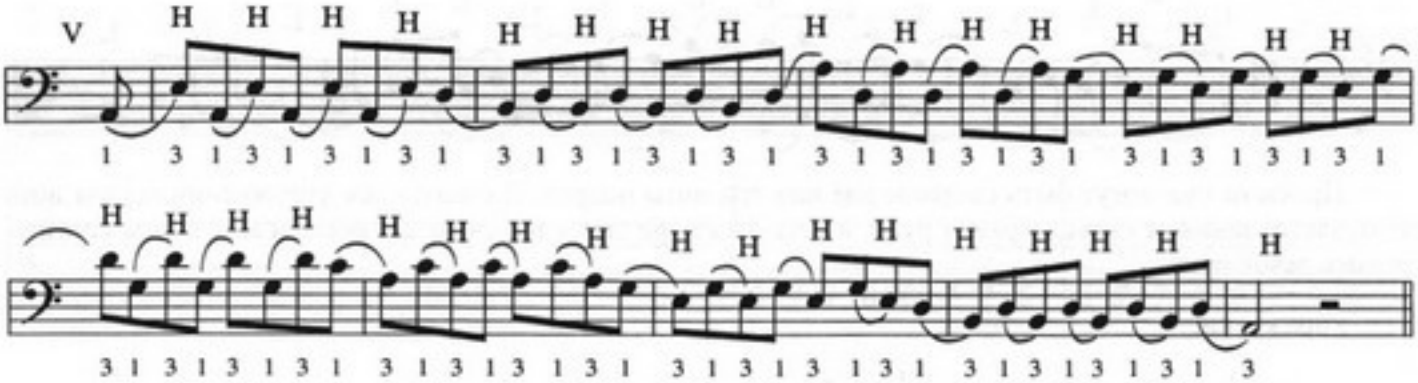


Второй способ звукоизвлечения выполняется также без участия правой руки. Суть этого способа заключается в том, звукоизвлечение происходит исключительно за счёт удара пальцев левой руки по струне. В отличие от первого способа, при котором струна звучит в основном за счёт энергии колебаний от предыдущего щипка, во втором способе звук производится на незвучащей струне за счёт удара пальцев левой руки. Для того, чтобы звук был чётким и достаточно громким, удар должен быть быстрым и энергичным.

1-7. Упражнение. В каждой паре залигованных нот, которые находятся на разных струнах, первая нота извлекается щипком пальца правой руки обычным способом, а вторая – от удара пальцем левой руки, которая с силой опускается на другую струну в нужном месте и заставляет её звучать.

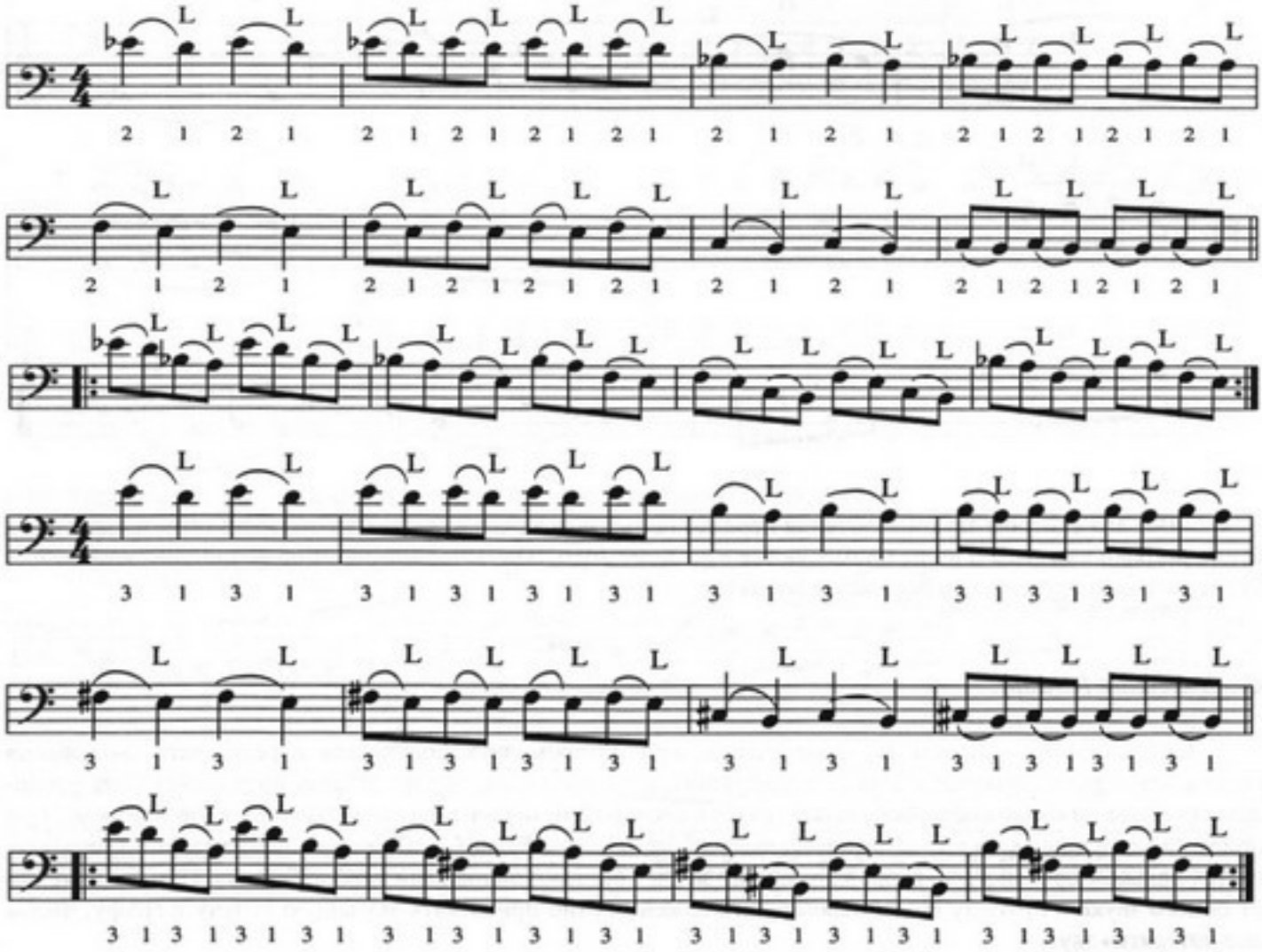


1-8. Упражнение.

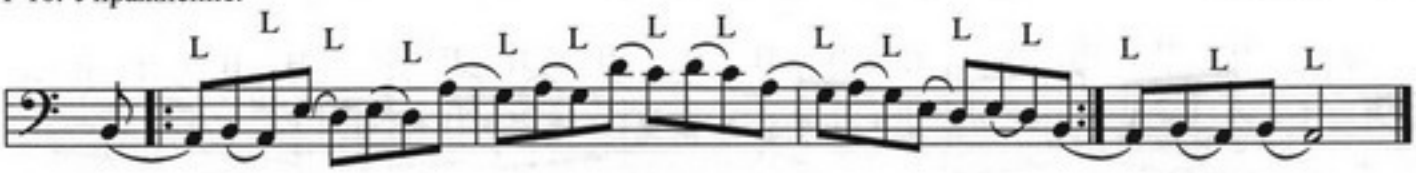


Третий способ (в гитарной литературе этот способ известен как «нисходящее легато») употребляется при нисходящем порядке звуков. В литературе для бас-гитары этот приём известен под названием **пул** (от англ. pull off — снимать, срывать). Первый звук извлекается обычным щипком пальцами правой руки зажатой на каком-либо ладу струны, а следующий — от резкого снятия пальца левой руки со струны. Энергия колебаний от первого звука сохраняется и, после снятия пальца, заставляет звучать следующую ноту на этой же струне. Эта нота, которая звучит после снятия пальца левой руки, может быть подготовлена заранее прижатием следующего пальца на более низком ладу или соответствовать открытой струне. Если палец убирается недостаточно энергично, следующий звук может прозвучать невнятно, поэтому соскальзывание (срыв) пальца, прижимающего струну должно происходить быстро. Кроме того, этот процесс может сопровождаться щипком, когда при снятии со струны палец одновременно дёргает её. При правильном исполнении этого приёма звук получается достаточно громкий и отчётливый. Звук, получаемый таким способом, со щипком или без него, обозначим буквой L.

1-9. Упражнение.

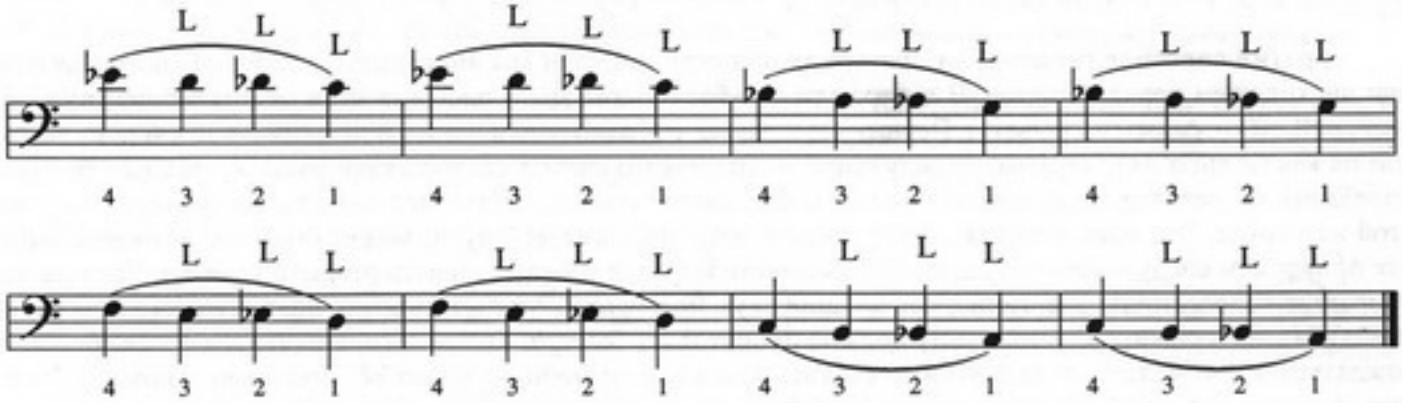


1-10. Упражнение.

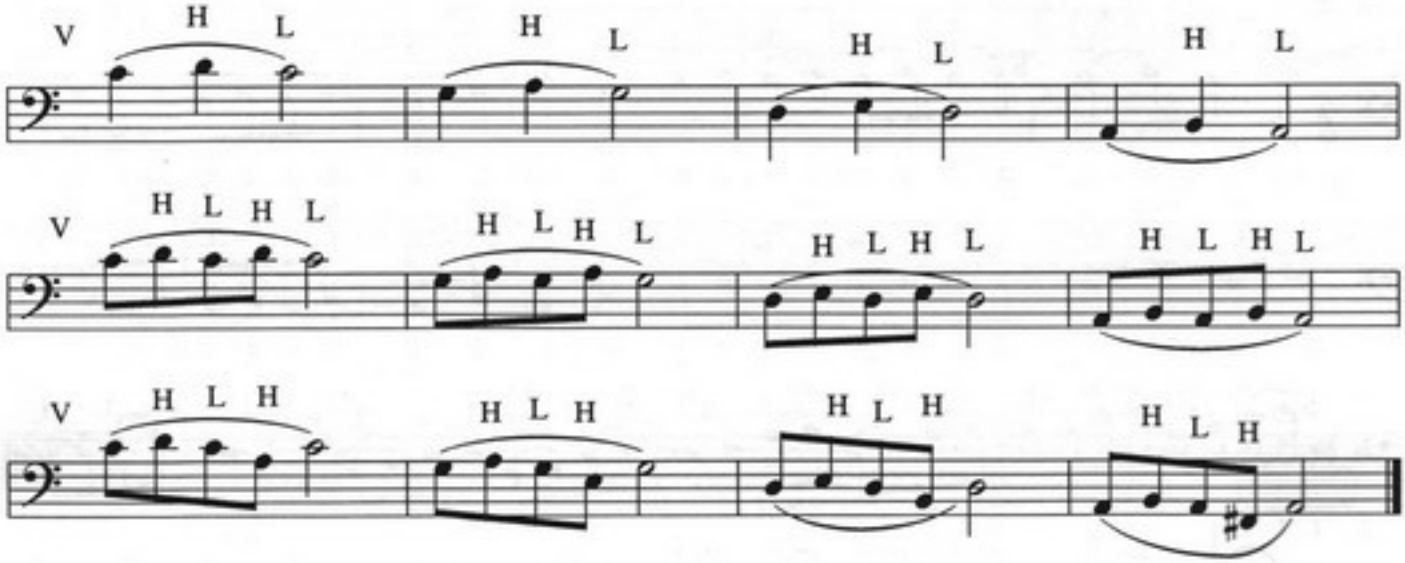


Приёмом пул могут быть сыграны две или три ноты подряд. В следующем упражнении первая нота исполняется щипком пальца правой руки, а остальные три звука получаются последовательным снятием пальцев левой руки.

1-11. Упражнение.



1-12. Упражнение. Комбинации разных способов гитарного легато.

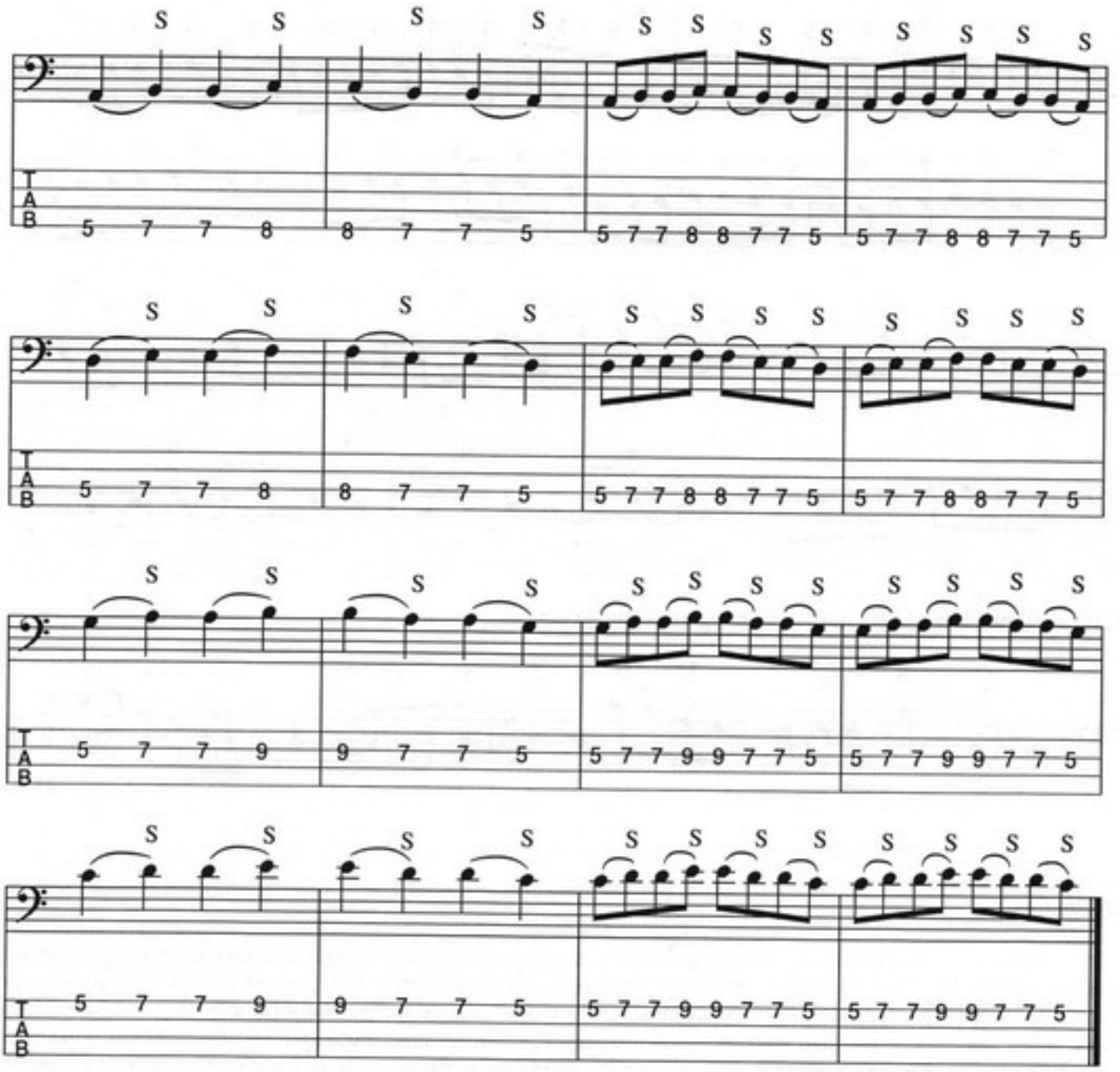


Все эти способы звукоизвлечения нередко встречаются в игре опытных бас-гитаристов, однако особенно широко хаммеры и пулы применяются в технике игры, обозначаемой термином «тэпинг», который будет детально изучен нами несколько позже.

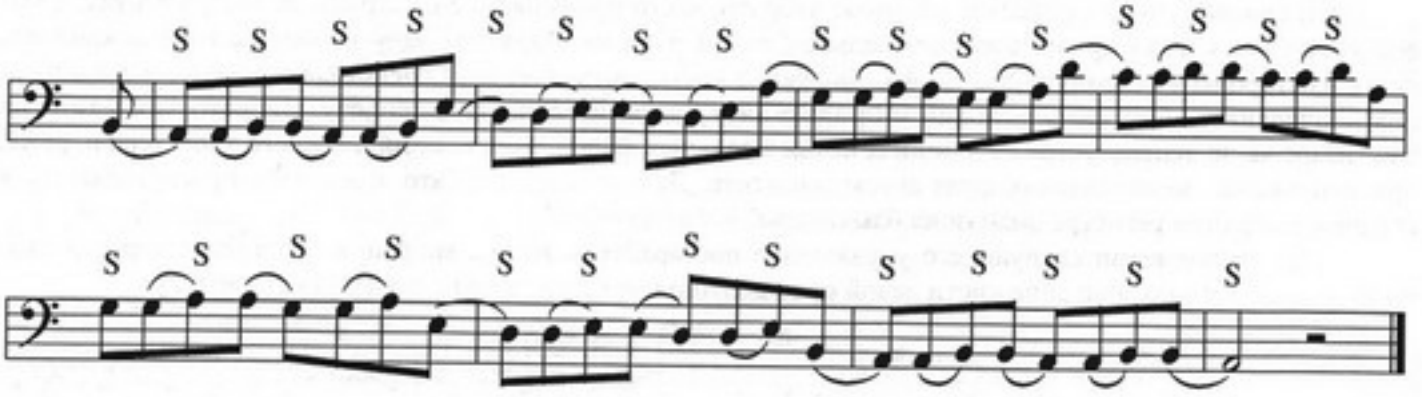
Скольжение (слайд).

Скольжение — приём звукоизвлечения, при котором звук получается в результате скольжения пальца левой руки от звучащей ноты к следующей ноте по той же струне. Вторая нота может быть расположена выше или ниже первоначальной, то есть скольжение может производиться в любую сторону. Этот приём также встречается под названием слайд и обозначается буквой S. При этом лишь первый звук извлекается пальцем правой руки, второй же звучит за счёт остаточной энергии первого щипка. При скольжении от одного звука к другому палец левой руки должен плотно прижимать звучащую струну к грифу, чтобы «не потерять» звук.

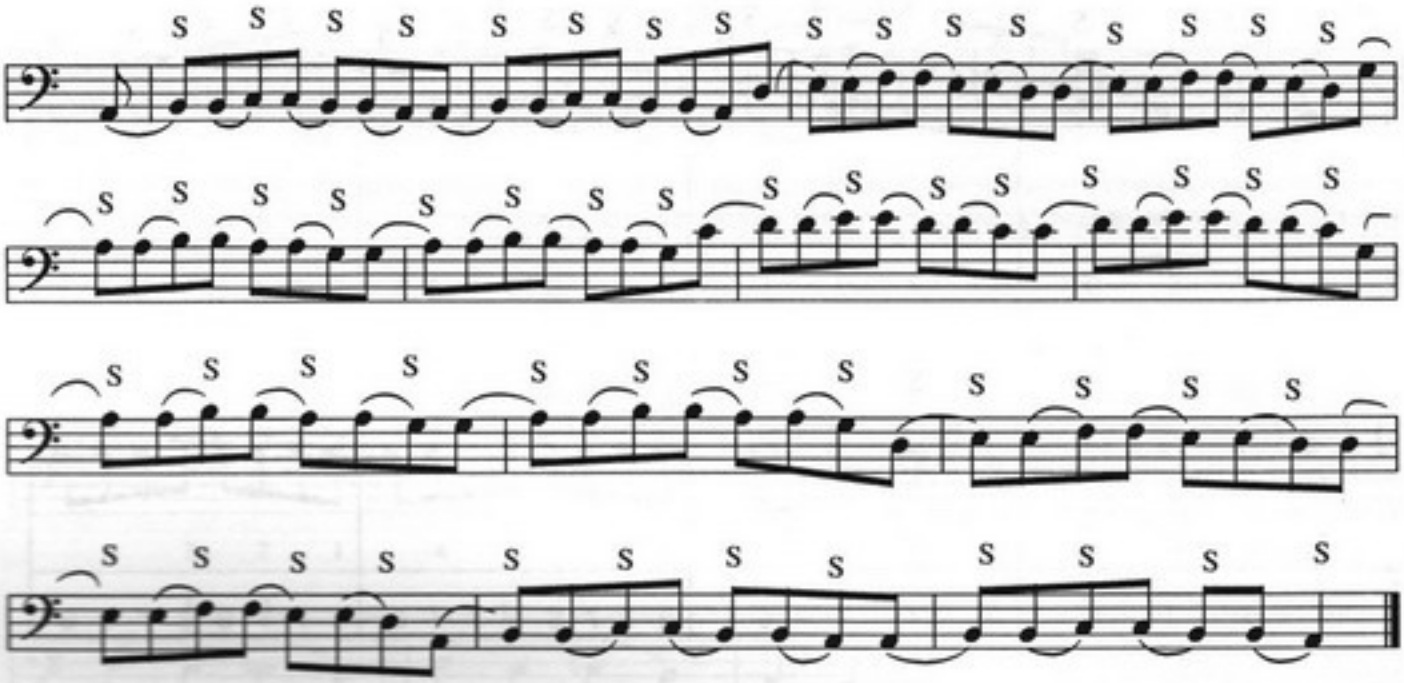
1-13. Упражнение. Скольжение выполнять поочерёдно 1, 2, 3 и 4 пальцами левой руки.



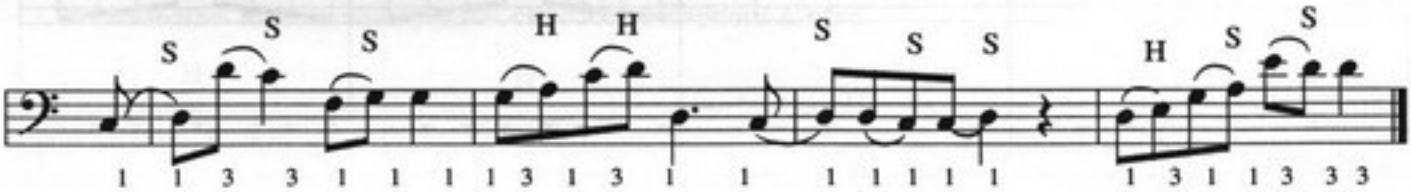
1-14. Упражнение. Скольжение выполнять 1, 2, 3 и 4 пальцами левой руки.



1-15. Упражнение. Скольжение выполнять 1, 2, 3 и 4 пальцами левой руки.



1-16. Комбинации разных приёмов звукоизвлечения (S и H).



Вибрато.

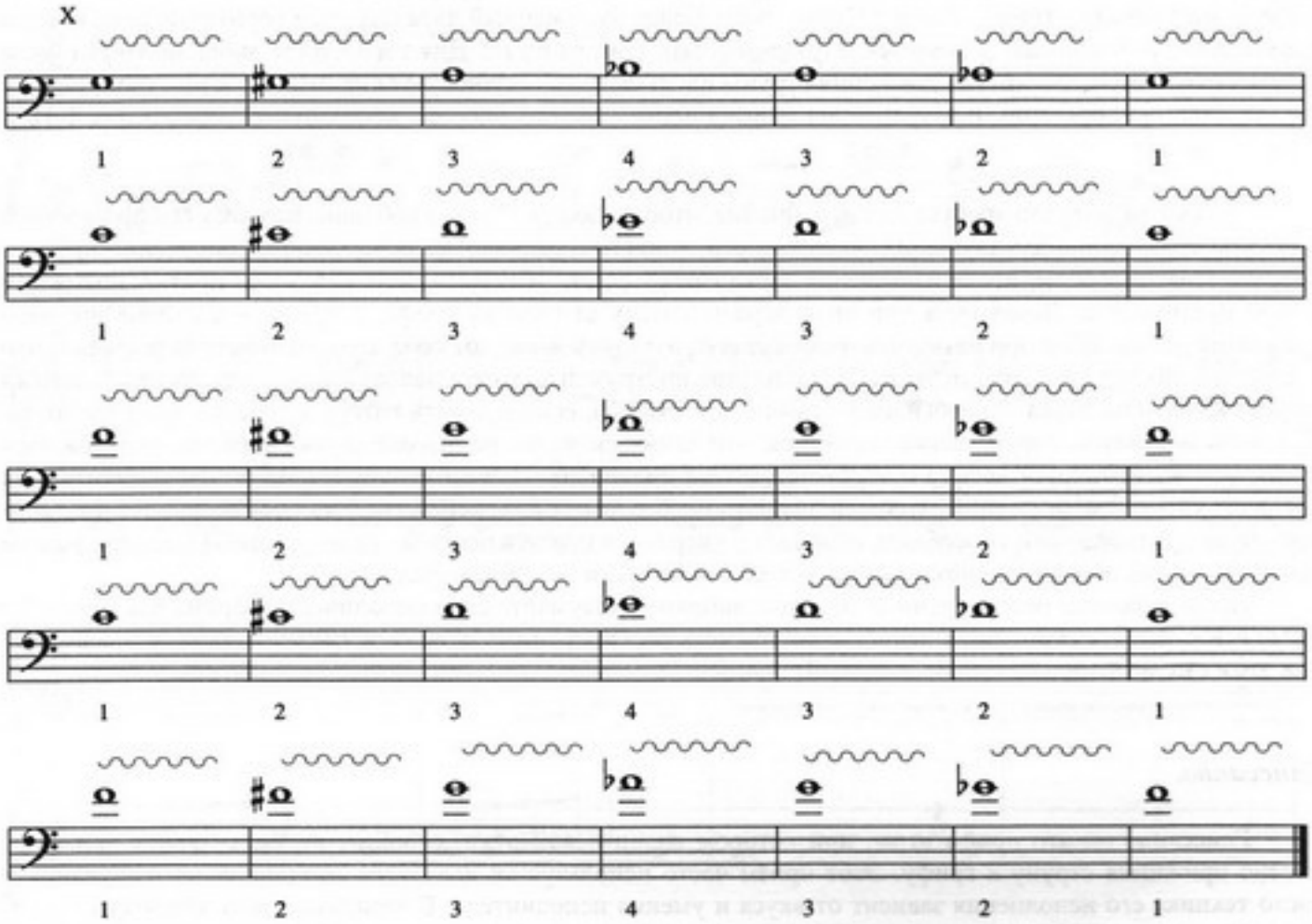
Вибрато – это небольшое колебание звука, достигаемое незначительным покачиванием кисти левой руки в момент прижатия струн к ладам. В зависимости от характера, настроения пьесы, вибрато может быть широким и узким, быстрым и медленным. В нотном письме вибрато иногда обозначают волнистой линией, но чаще всего вибрато в нотах не обозначается, а применяется по желанию исполнителя, в зависимости от его вкуса и технического уровня. Уже по тому, как и когда музыкант применяет вибрато в своей партии можно судить о его музыкальной зрелости. Осваивать этот приём следует после того, как вы уверенно овладеете чистым, качественным звуком.

На бас-гитаре применяется несколько способов вибрато.

1-й способ это классическое гитарное вибрато, часто применяемое на струнных инструментах, которое достигается, если прижать струну пальцем левой руки на заданном ладу и после щипка покачивать кисть из стороны в сторону вдоль грифа. Движение кисти заставляет звук слегка вибрировать, и эта вибрация подчёркивает певучесть мелодии и придаёт звуку выразительность и теплоту. Вибрато этого типа на бас-гитаре чаще используется на длинных нотах в сольных фрагментах пьес лирического характера и, реже, при исполнении мелодических фраз аккомпанемента. Лучше всего вибрато этого типа прослушивается в среднем и верхнем регистре диапазона бас-гитары.

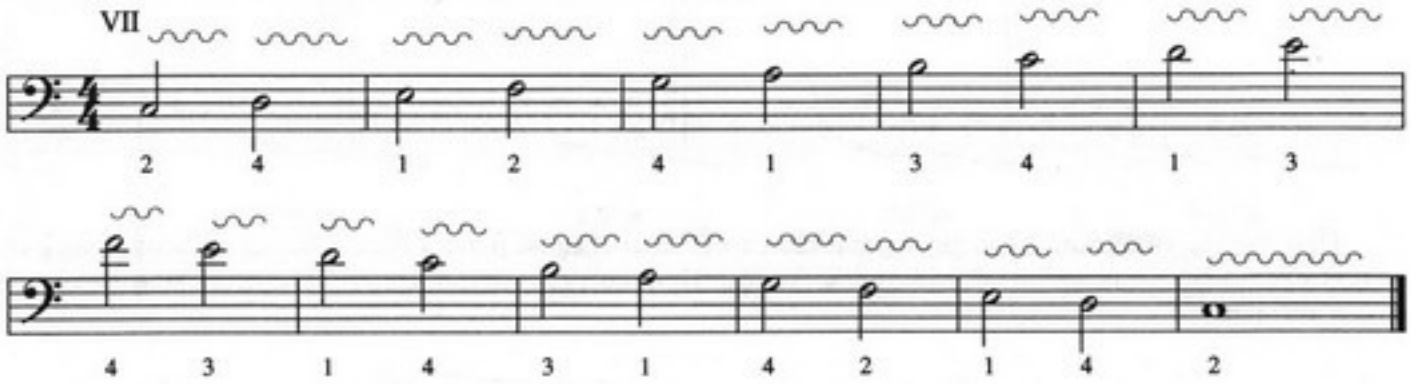
При выполнении следующего упражнения постарайтесь, чтобы вибрация звука была хорошо слышимой. Для этого покачивание кисти левой руки должно иметь достаточно большую амплитуду.

1-17. Упражнение.

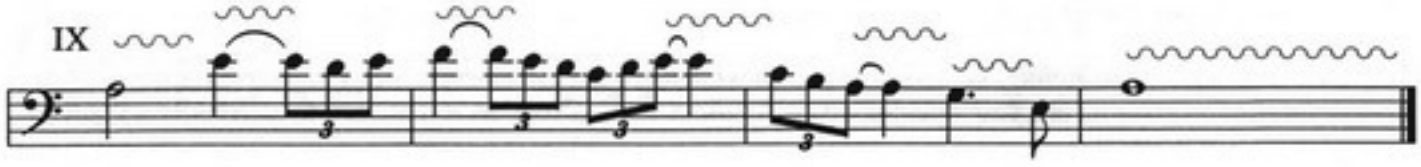


Для отработки этого способа вибрато попробуйте также медленно исполнить известные вам гаммы с вибрато на каждом звуке. Это оживит исполнение этих сухих упражнений и сделает их более выразительными.

1-18. Упражнение.



1-19. Упражнение. Играть медленно, с вибрато на нотах, отмеченных знаком ∿.



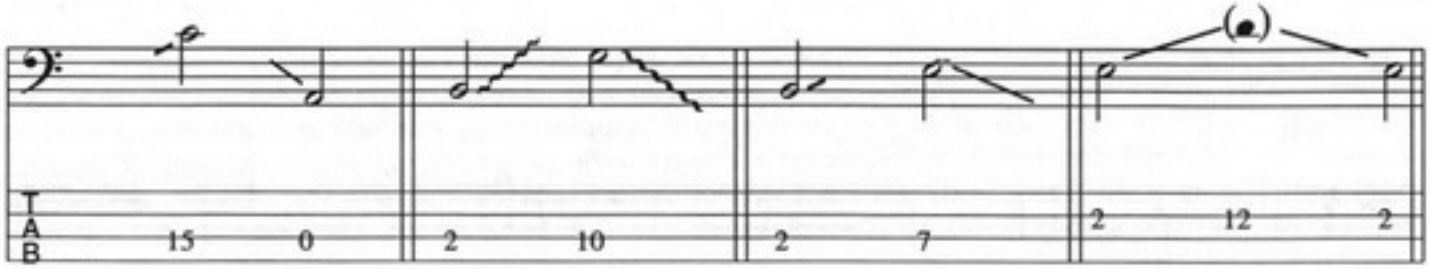
2-й способ вибрато заключается в поперечном движении струны по вертикали — вдоль ладовых планок. После щипка правой рукой палец левой руки, прижимающий струну, колеблется вдоль ладовой планки вверх и вниз поперёк грифа. Такое вибрато имеет более выраженный характер, чем горизонтальное и чаще применяется в блюзовых, в роковых и джаз-роковых композициях. Для того чтобы вибрация звука была хорошо слышимой, амплитуда движения струны вдоль ладовых планок должна иметь достаточно большой размах. Для приобретения и закрепления навыка вертикального вибрато используйте упражнения 1-18 и 1-19.

3-й способ вибрато требует для исполнения, чтобы обе руки были свободны, поэтому его применение особенно эффективно для звучащих открытых струн или натуральных флажолетов. Для получения эффекта вибрато этим способом, после извлечения звука гитару слегка изгибают, взяв руками за противоположные концы инструмента. Левая рука при этом держит гитару за головку грифа, а правая – в районе нижнего крепления ремня. Если при натянутом ремне слегка оттянуть гитару от себя, натяжение струн ослабнет, что тут же отразится на интонации звука. Покачивание инструмента в этом направлении даст хорошо заметный эффект колебания звука. Аналогичный эффект достигается, если прижать гитару к себе как бы изгибая её. При этом натяжение струн слегка усилиться, что также скажется на высоте звука. Конечно, пользоваться этими приёмами следует весьма осторожно, усилия должны быть минимальные, а изгиб инструмента — в пределах упругих деформаций, чтобы не вызвать необратимых изменений свойств бас-гитары. Не рекомендуем пользоваться этими способами, если вы не уверены в правильности их исполнения. Перед тем, как вы решитесь применить этот приём, посоветуйтесь с опытными бас-гитаристами.

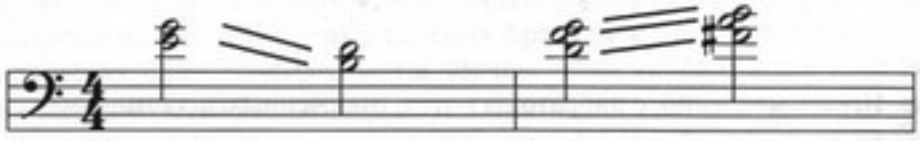
После освоения рассмотренных приёмов вибрато придумайте свои мелодические фразы или проиграйте известные вам мелодии с использованием всех рассмотренных способов. Вы услышите, что мелодии при этом стали более напевными и выразительными.

Глиссандо.

Глиссандо — это приём игры, при котором палец левой руки, скользит по ладам вверх или вниз, плотно прижимая струну к грифу. Этот приём часто используется для более эмоционального звучания и часто техника его исполнения зависит от вкуса и умения исполнителя. В зависимости от характера произведения, темпа, глиссандо может быть короткое или длинное, к заданному звуку или после него, вверх или вниз, до определённого звука и обратно. В зависимости от этого глиссандо обозначается длинной или короткой наклонной чертой (часто волнистой), поставленной до или после ноты, например:

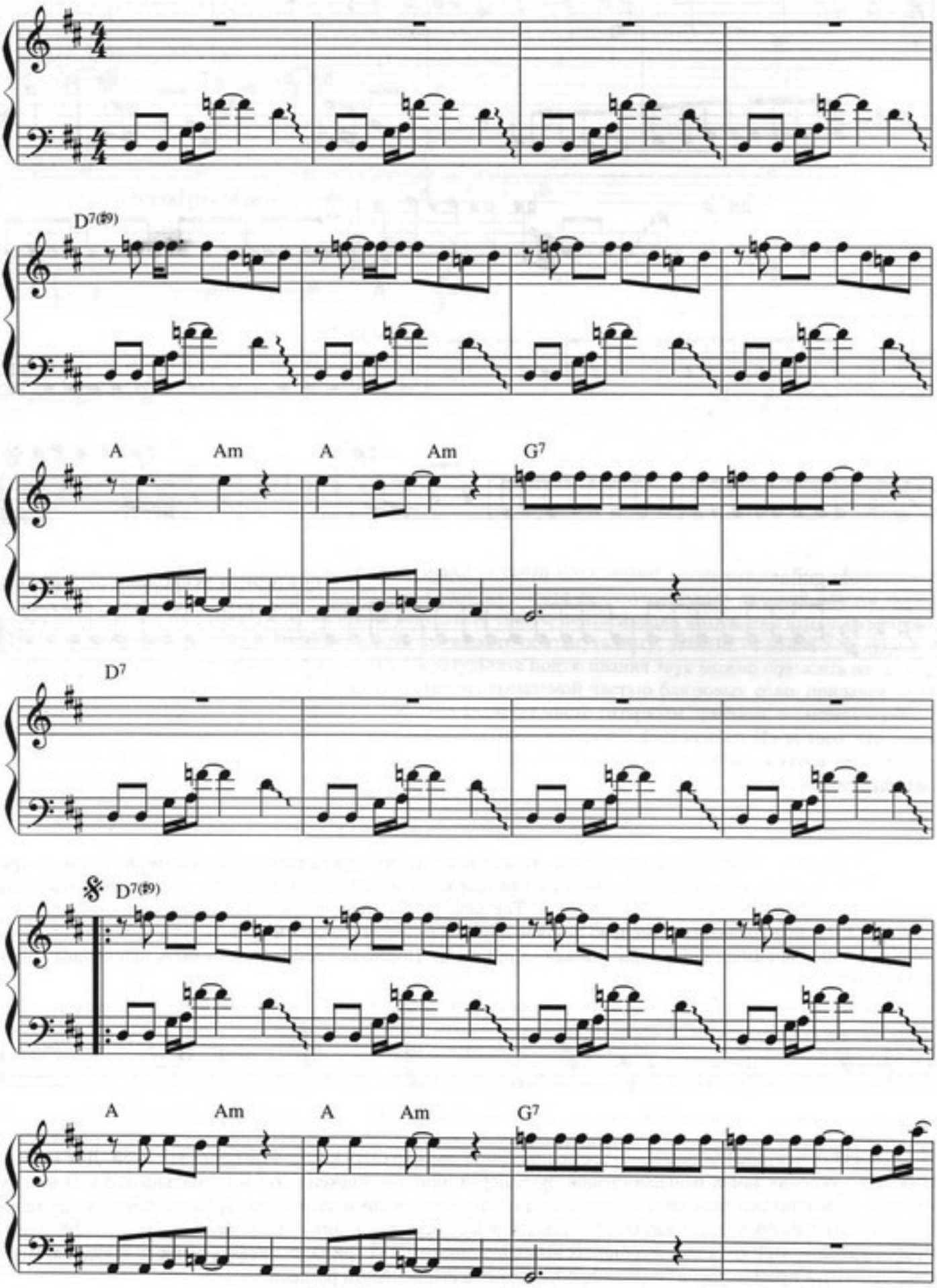


При любом виде глиссандо звук извлекается пальцем правой руки и затем, без ослабления нажима, следует скольжение пальца левой руки вдоль грифа. Приёмом глиссандо могут быть исполнены двойные ноты и аккорды:



Приёмы глиссандо, скольжения, восходящего и нисходящего легато могут и не указываться в нотах и исполняются музыкантом на его усмотрение, по его инициативе, исходя из его практического опыта и вкуса.

1-20. Собирайтесь вместе. (Come Together). Дж. Леннон — П. Маккартни.



Bm G A7 D7(♯9)

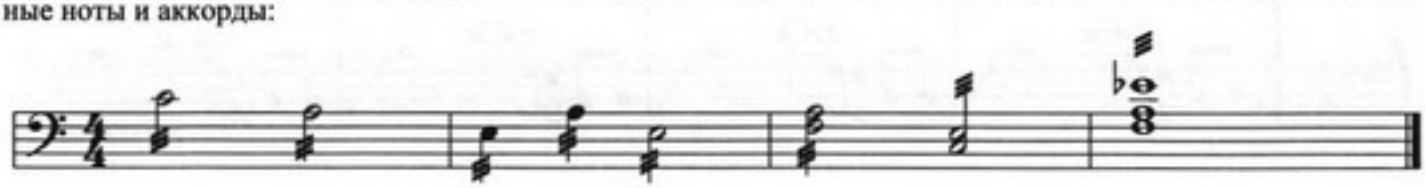
1 2 solo keyboard

solo guitar

solo guitar повторить несколько раз затихая

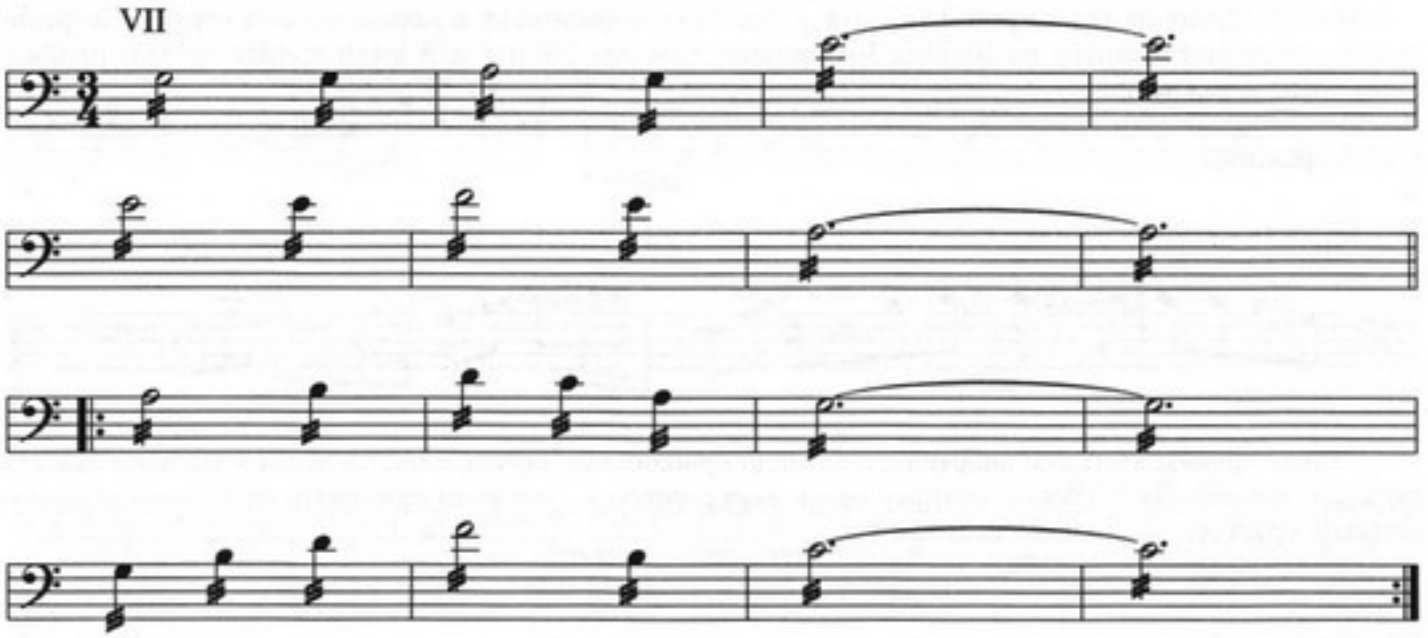
Тремоло.

Быстрое, многократное повторение одного или нескольких звуков называется **тремоло**. Тремоло при быстром исполнении создаёт впечатление певучей длительной мелодии и позволяет воспроизводить ноты любой, сколь угодно большой протяженности. Тремоло удобно исполнять с помощью медиатора, однако оно может быть исполнено и с помощью щипков двумя или тремя пальцами правой руки путём их быстрого чередования, например: i,m,i,m,i,m или a,m,i,a,m,i и т.д. Приёмом тремоло могут быть исполнены двойные ноты и аккорды:



Скорость повторения звука при тремолировании должна быть как можно более высокой. Для выполнения этого условия замах пальцев правой руки перед щипком должен быть минимальным, а сам щипок выполняется кончиками пальцев с минимальными энергетическими затратами. Тремоло обычно применяется на длинных нотах и в протяжных мелодиях. Прежде чем приступить к разучиванию следующей пьесы, потренируйтесь в игре тремоло на длинных нотах в разных частях грифа, добиваясь ровного звучания. Игра медиатором будет рассмотрена более подробно позже в специальном разделе.

1-21. Степь да степь кругом. Русская народная песня.



Бэнд.

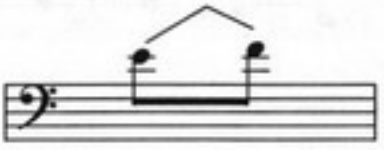
Бэнд (подтяжка) — это приём, активно используемый блюзовыми гитаристами. Бэнд выполняется следующим образом: палец, прижимая струну, скользит вместе со струной вдоль ладовой планки перпендикулярно грифу гитары вверх или вниз. В результате такого подтягивания натяжение струны увеличивается, и высота звука повышается. Как высоко вы можете подтянуть ноту, зависит от вашего инструмента, жесткости и прочности струн и силы пальцев. В результате подтягивания звук можно повысить на четверть тона, на полтона или на целый тон. Бэнд является неотъемлемой частью блюзовых соло, придавая звукам певучесть и разнообразие. Несмотря на то, что бэнд является чисто гитарным приёмом, он может с успехом использоваться бас-гитаристами как в аккомпанементе, так и в сольных фрагментах. Из-за того, что струны бас-гитары гораздо жёстче гитарных и не так просто поддаются смещению, удобнее всего и легче пользоваться этим приёмом на ладах близких к середине струн. Здесь можно получить максимальное подтягивание.

Познакомьтесь с различными вариантами исполнения бэнда и их обозначениями.

Извлекается первая нота, затем струна подтягивается до высоты второй ноты. Вторая нота берётся без щипка.

Струна подтягивается одновременно со щипком. Обратите внимание, что струна подтягивается от звука, который изображён нотой без штиля.

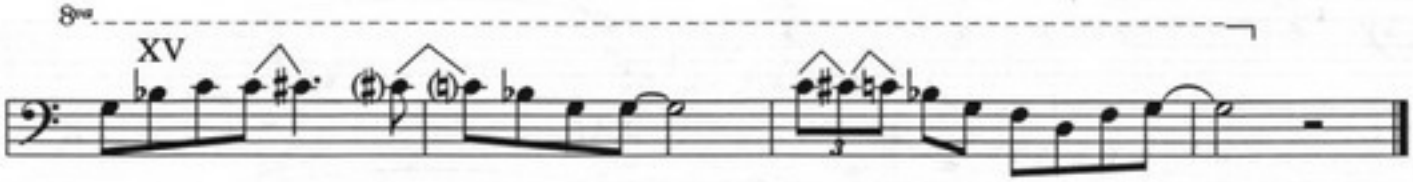
После щипка струна подтягивается и опускается в первоначальное положение. Щипок производится только один раз.



Струна беззвучно подтягивается, затем, после щипка (1-я нота) и возвращается в первоначальное положение (2-я нота). Вторая нота звучит за счёт первого щипка.

Легче всего бэнд исполняется третьим или вторым пальцем с помощью остальных. Мизинец в этом случае не используется из-за его слабости. Поскольку исполнять бэнд на бас-гитаре тяжелее, чем на гитаре, подтягивать струну на тон не рекомендуется — это тяжело физически и можно порвать струну. Потренируйтесь подтягивать струну на полтона 3-м пальцем, помогая 2-м и 1-м, а затем примените этот приём в следующем упражнении:

1-22. Упражнение.

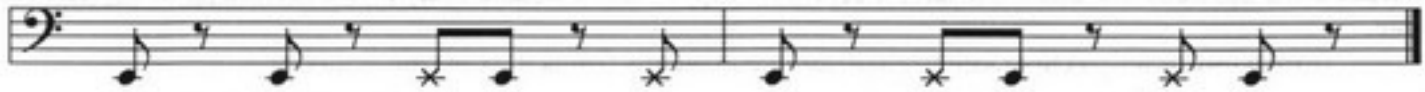


Такие приёмы как бэнд, вибрация, глиссандо приближают звучание инструмента к выразительности звучания человеческого голоса, поэтому очень важно умело и уверенно применять их в своей исполнительской практике.

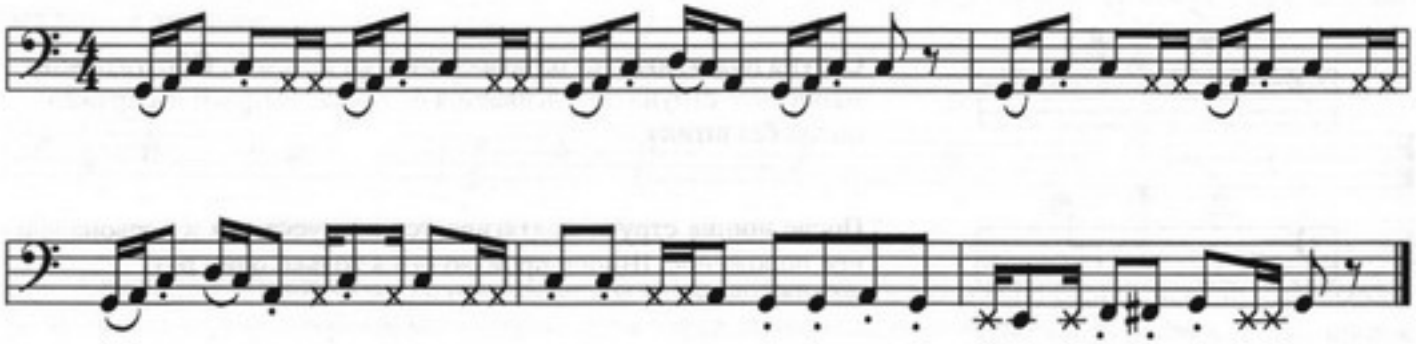
Глухие звуки.

В некоторых упражнениях первой части школы мы уже использовали глухие звуки – звуки неопределённой высоты (в некоторых пособиях и переводных статьях такие звуки называют «мёртвыми»). Такие упражнения помогают отработать чёткий ритм, щипок и опробовать различные варианты аппликатуры правой руки. Приём проигрывания мелодии со сложным ритмом глухими звуками также позволяет выделить из мелодии её ритмическую составляющую, найти и закрепить наиболее подходящую аппликатуру правой руки, не отвлекаясь на работу левой руки. Однако глухие звуки часто используются в композициях и в качестве самостоятельных звуков, подчёркивающих пульсацию пьесы и её ритм. В этом случае они чередуются в произвольном порядке с обычными звуками, заполняя паузы и создавая слуховую иллюзию совместной игры баса и ударных инструментов. Особенно часто этот приём встречается в слэпе, хотя нередко используется и при обычном звукоизвлечении.

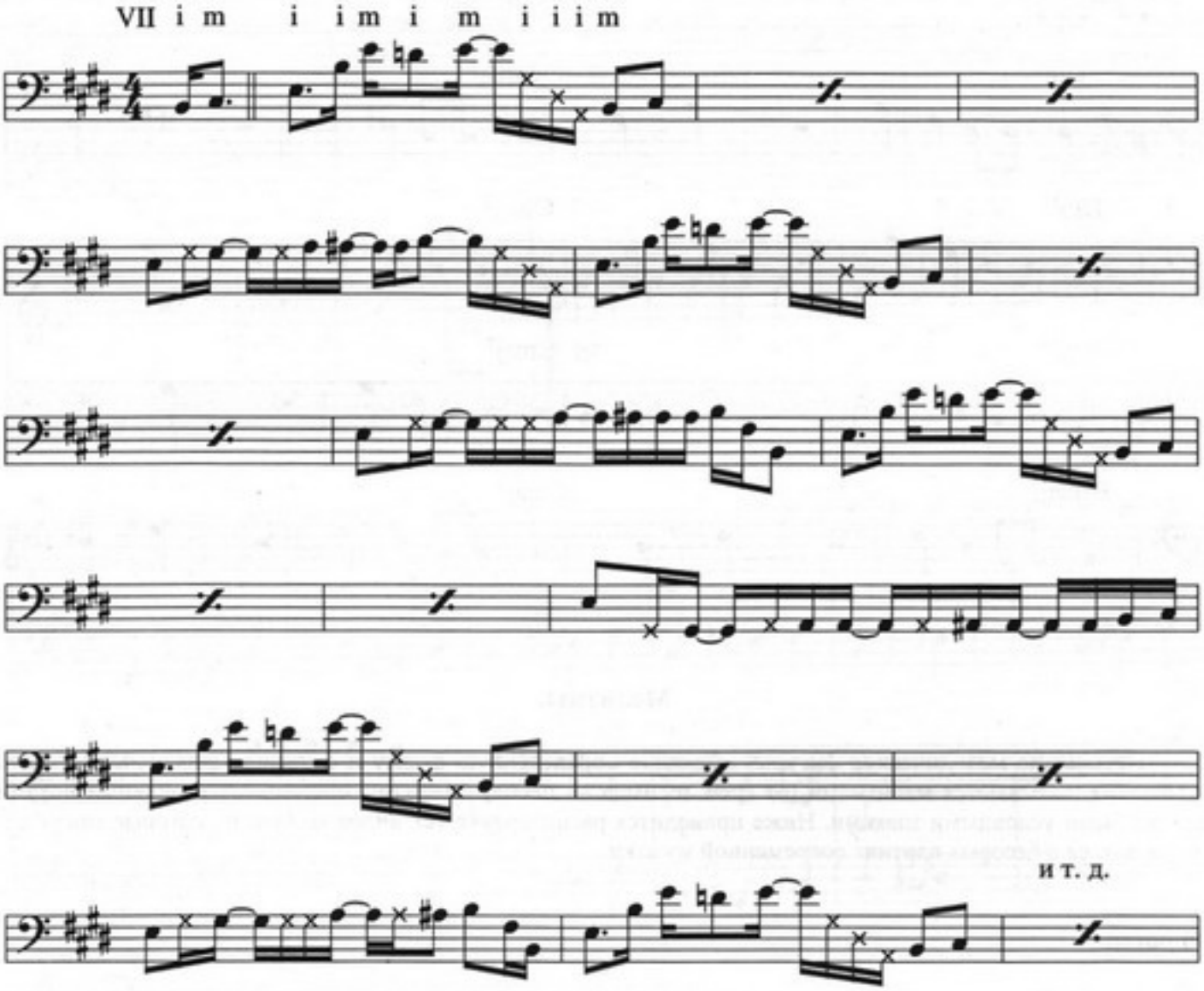
1-23. Упражнение.



1-23а. Упражнение.



1-24. Ритмический рисунок (Джерри Джемотт). Используйте **рэйк** — технический приём, заключающийся в быстром движении поперёк струн пальца правой руки (rake — сгребать, *англ.*).

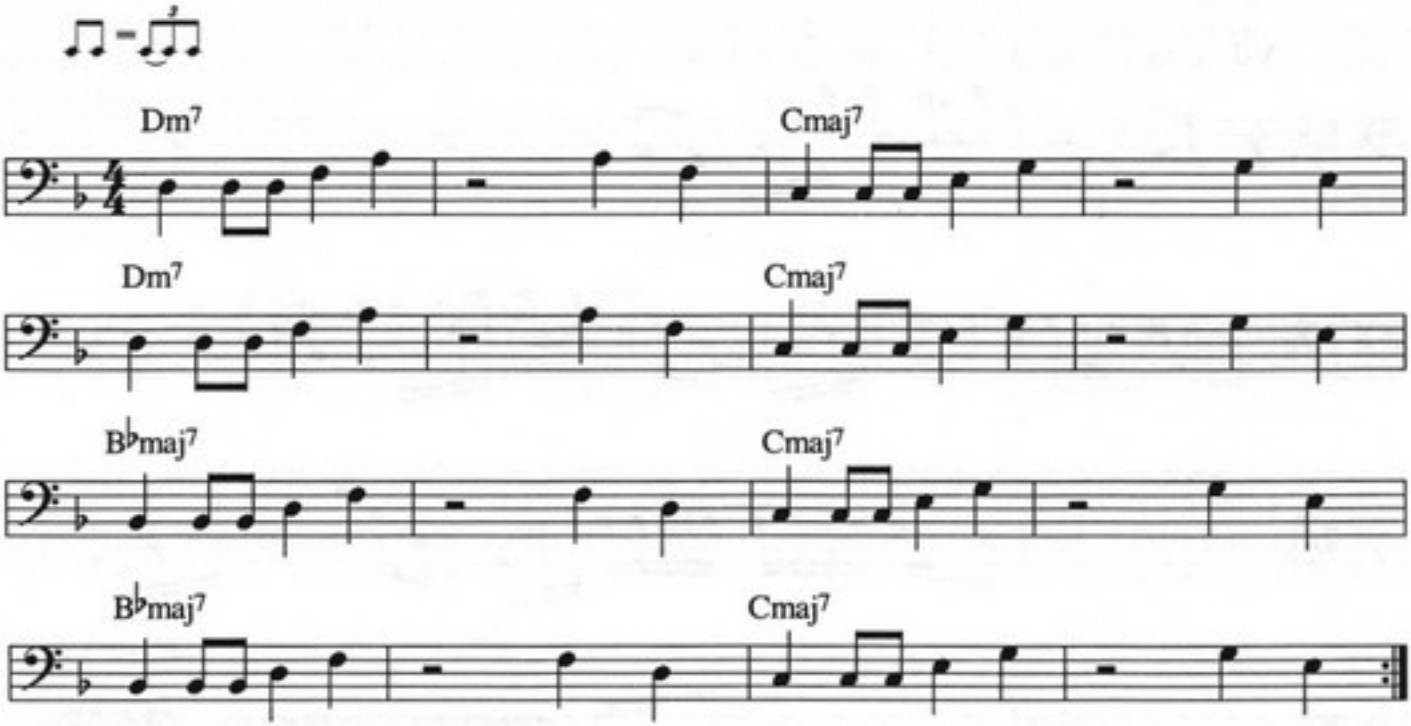


1-25. Упражнение.

Глухие звуки могут использоваться и отдельно. При этом удары правой руки по разным струнам могут чередоваться с ударами пальцев левой руки по струнам, создавая чисто перкуссионные эффекты. Такие приёмы будут изучены нами позже, в разделе, посвящённом слэпу.

Кроме рассмотренных перкуссивных глухих звуков, не имеющих конкретную высоту, известен приём игры полуприглушенными звуками с чётко выраженной высотой. Исполняется этот приём следующим образом: ребро ладони правой руки своей мягкой частью кладётся частью на струнодержатель, а частью на струны, выполняя функцию демпфера, гасящего колебания струн и не позволяющему струнам звучать долго. Звуки извлекаются большим пальцем. Изменяя расположение руки, следует найти такое её положение, при котором звук имел бы определённую высоту, и в то же время быстро глушился.

1-25а. Фрагмент аккомпанемента полуприглушенными звуками.



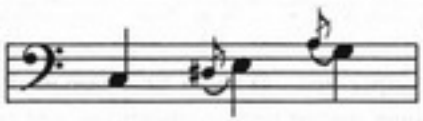
Мелизмы.

Небольшие мелодические фигуры, имеющие определённую форму и служащие для мелодического украшения, называются мелизмами (от греч. melisma — песня). Мелизмы обозначаются мелкими нотами или особыми условными знаками. Ниже приводится расшифровка тех видов мелизмов, которые могут использоваться в басовых партиях современной музыки.

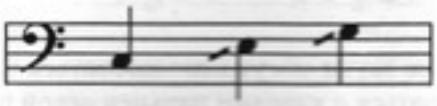
Форшлаг.

В следующей пьесе для украшения басовой линии применён ***форшлаг*** — очень короткий звук, исполняющийся перед основным звуком и обозначаемый мелкой восьмой нотой с перечёркнутым наискось штилем и хвостиком или короткой наклонной чёрточкой перед нотой. Форшлаг всегда пишется штилем вверх и исполняется за счёт длительности либо основного звука, перед которым находится (более типично для музыки XVIII века), либо — в большинстве случаев — за счёт предшествующего ему звука (типично для музыки более позднего времени).

Написано:

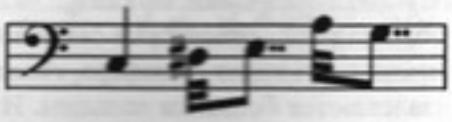


или:



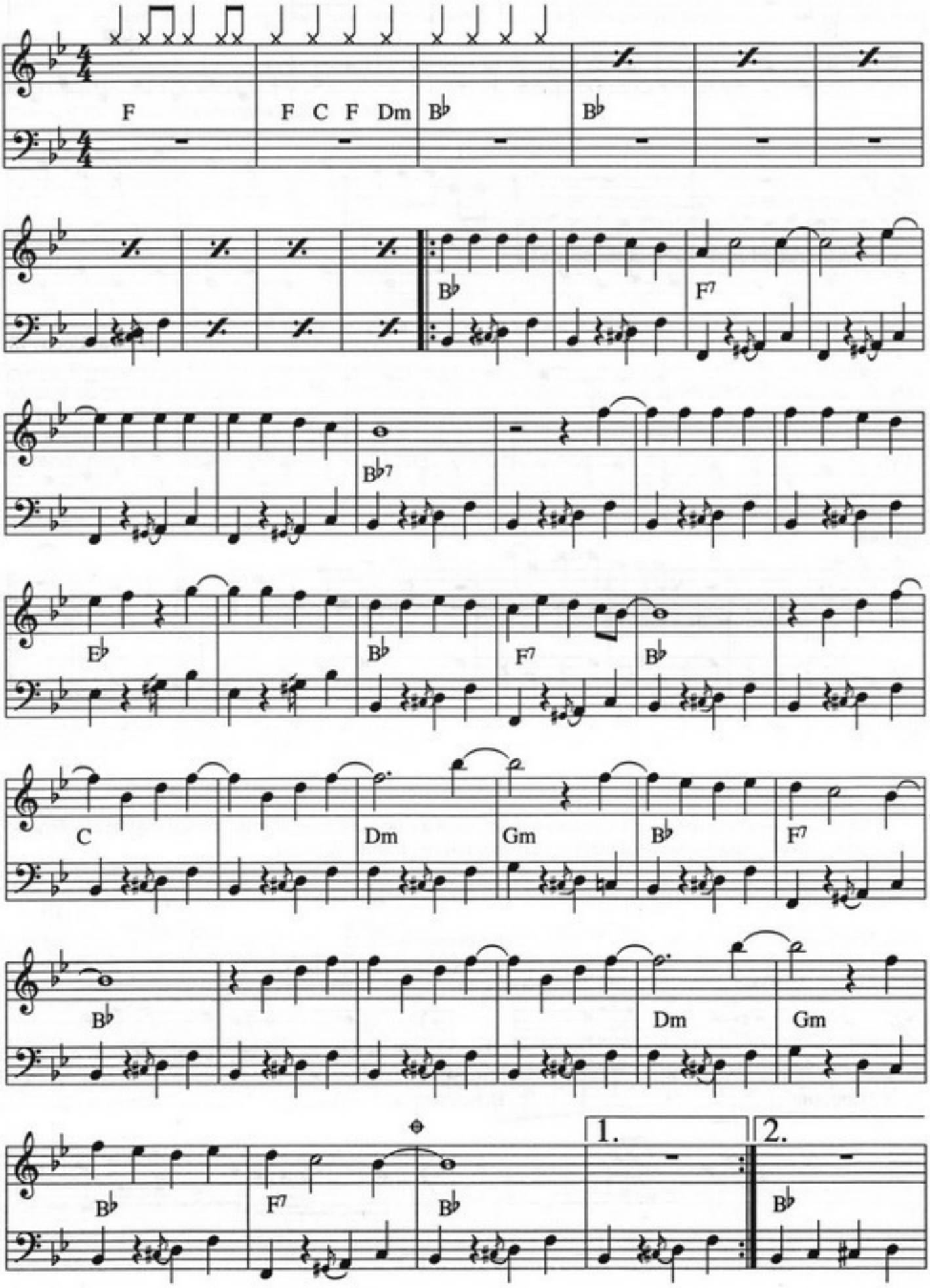
Исполняется:

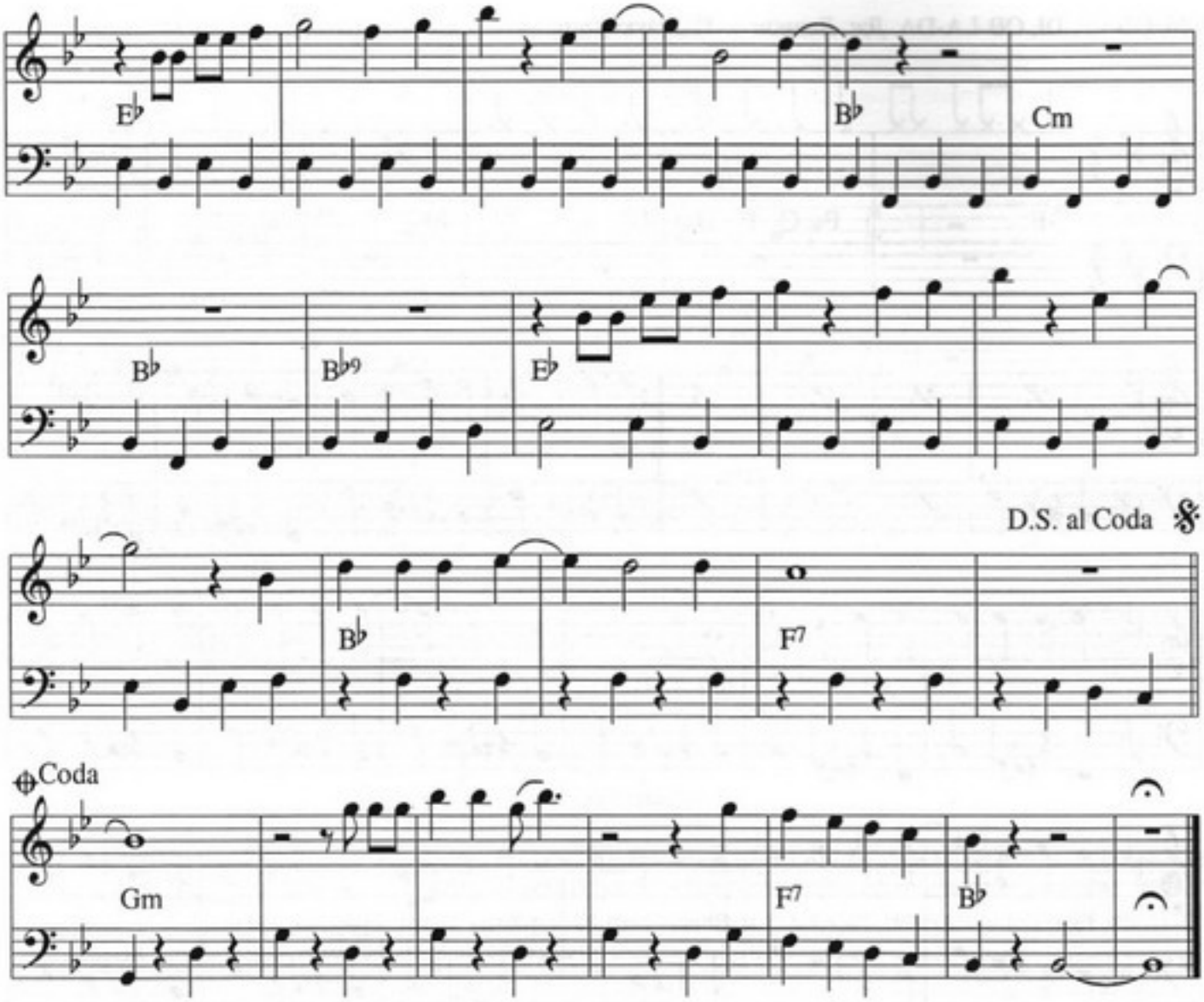
или:



Пример использования форшлагов в аккомпанементе представлен в композиции 1-26.

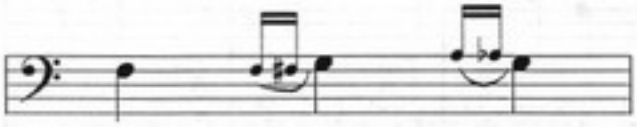
1-26. OB-LA-DI, OB-LA-DA. Дж. Леннон — П. Маккартни.





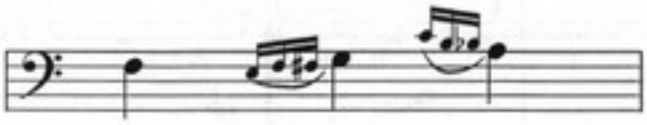
Форшлаг может состоять не только из одного, но и из двух и более звуков. В этом случае он обозначается мелкими сгруппированными шестнадцатыми нотами штилями вверх:

Написано:



Исполняется:

Написано:

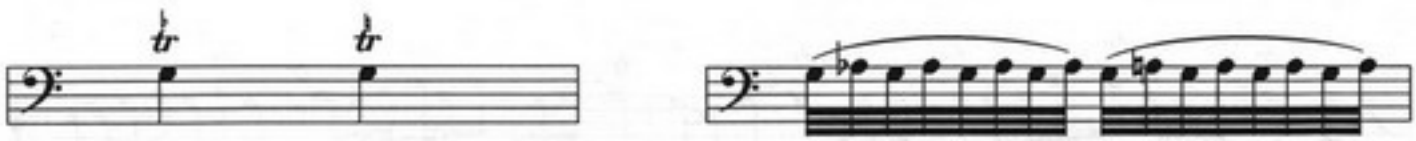


Исполняется:

Трель.

Трель – многократное, максимально быстрое чередование двух смежных звуков, диатонического или хроматического звукоряда. Обозначается буквами ***tr***, проставляемыми над нотой. Обычная трель на гитаре исполняется на одной струне двумя пальцами левой руки на один щипок, т.е. представляет собой серию быстро чередующихся восходящих и нисходящих легато. Продолжительность трели соответствует длительности той ноты, над которой она написана.

Написано: Исполняется:

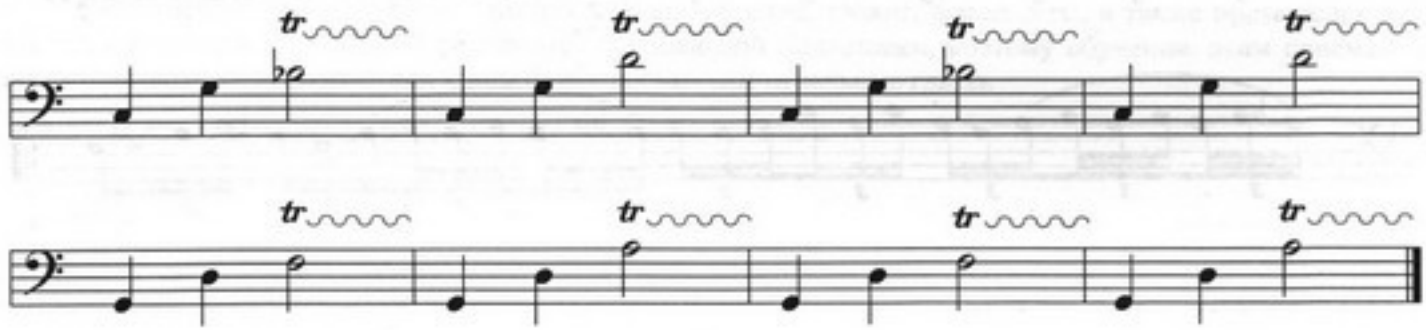


В современных стилях музыки часто применяется **шейк** (от англ. shake – трясти, вибрировать) – приём, по звучанию напоминающий трель, но имеющий более энергичный характер. Шейк исполняется быстрым и многократным переносом пальца, прижимающего струну, через ладовую планку на соседний лад и обратно. В отличие от трели, в которой чередующиеся звуки могут образовывать интервал как малой, так и большой секунды, шейк использует только ближайший полутон. При исполнении шейка кисть должна быть расслабленной, а нажим пальца на струну слегка ослаблен.

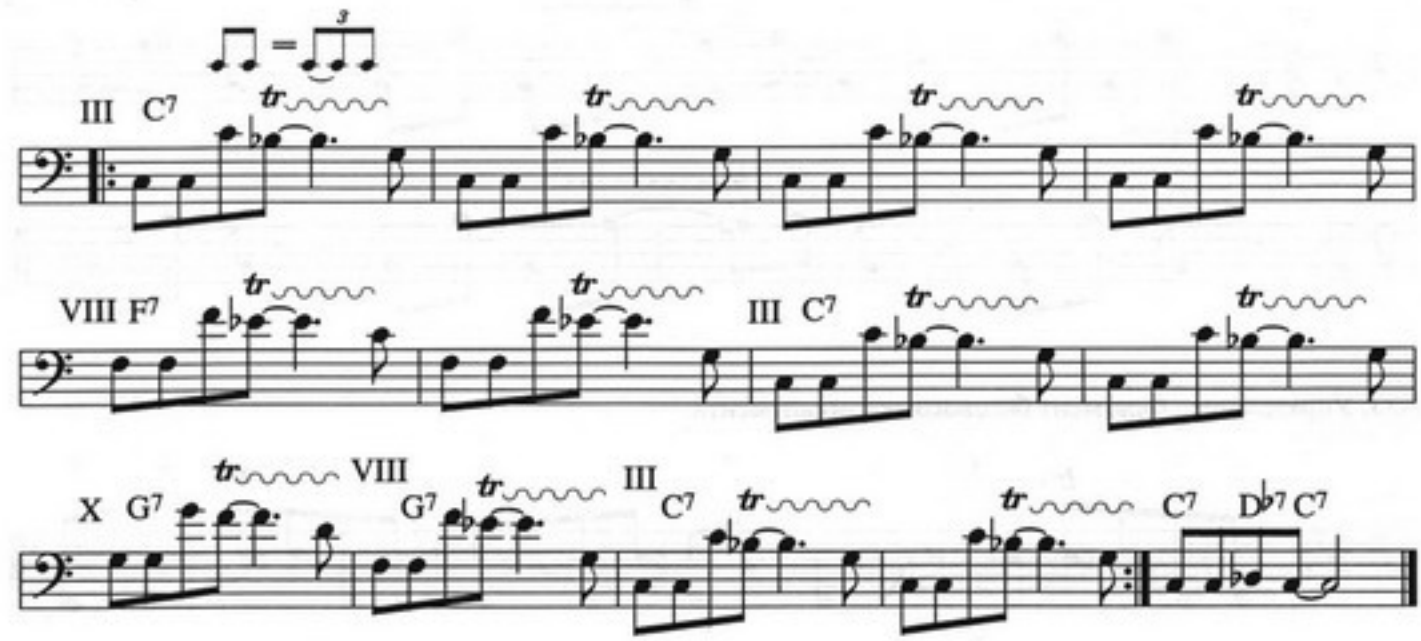
Шейк активно используется в аккомпанирующих ритмических рисунках. Ниже приводятся примеры некоторых рисунков басового аккомпанемента с применением шейка.

При разучивании упражнений 1-27 — 1-30 используйте оба способа исполнения трели.

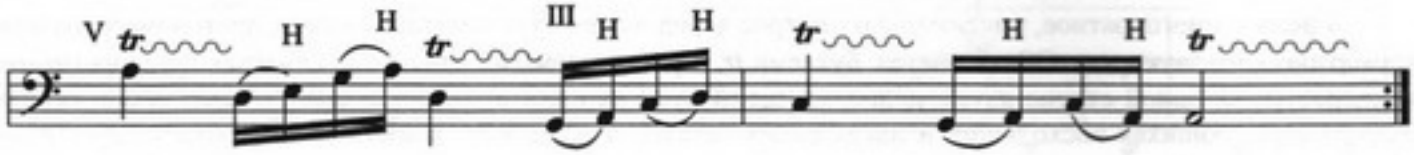
1-27. Упражнение. При переносе пальца через ладовую планку старайтесь не "потерять" звук.



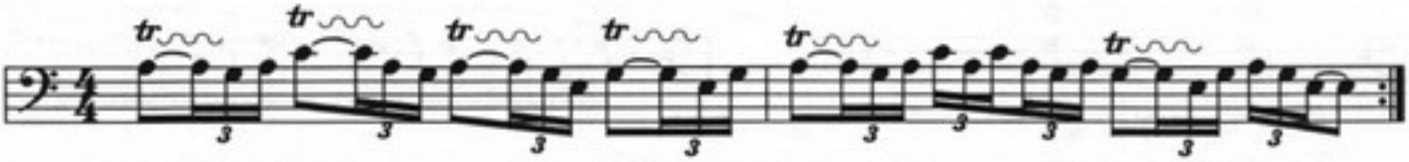
1-28. Упражнение.



1-29. Упражнение.

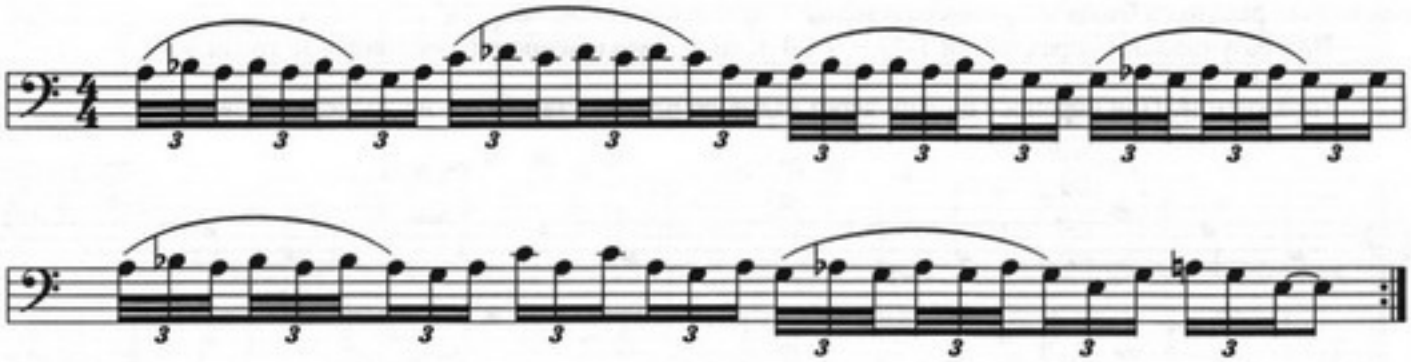


1-30. Упражнение.

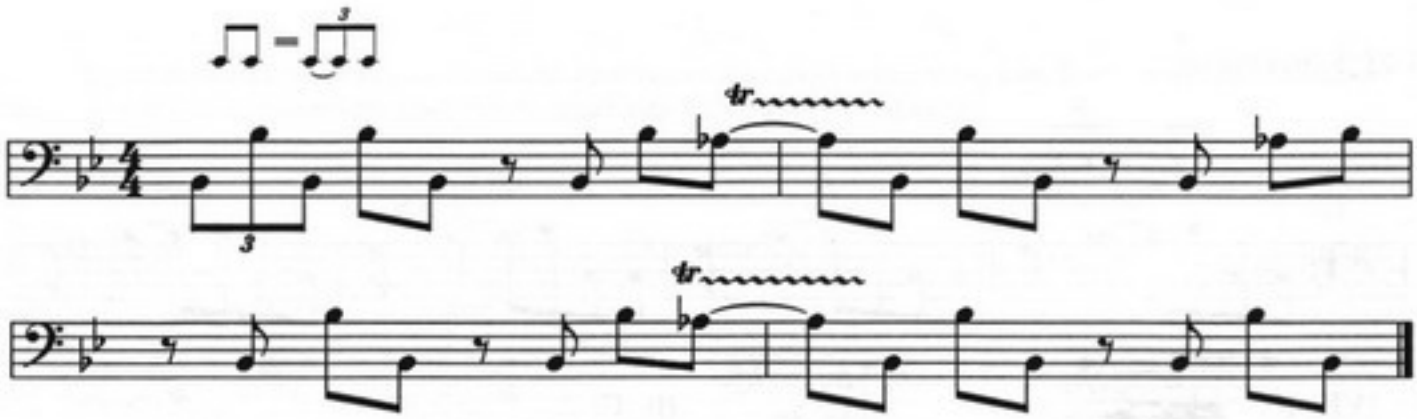


Один из возможных вариантов ритмического исполнения вибрато упражнения 1-30 выписан ниже. Группы нот объединённых лигой исполняются одним пальцем левой руки, т.е. скольжением через ладовую планку.

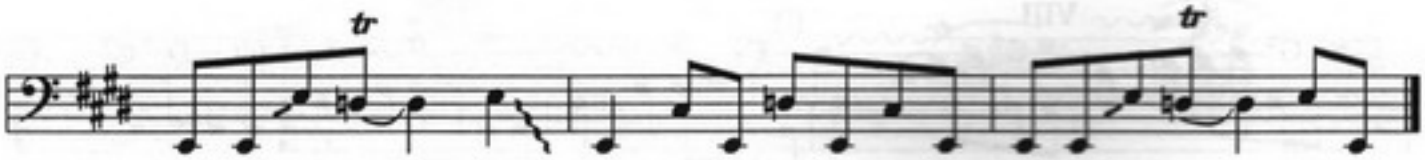
1-31. Упражнение.



1-32. Упражнение. Фрагмент композиции.



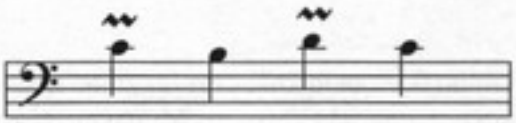
1-33. Упражнение. Фрагмент басового аккомпанемента.



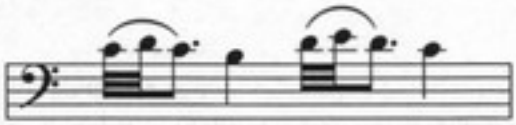
Мордент.

Мордент – мелодическое украшение, которое образуется путём исполнения после основного звука вспомогательного (на ступень выше или ниже) и повторения основного. Мордент исполняется почти всегда за счет длительности основного звука, над нотой которого стоит его знак. Соответственно различают верхний (неперечёркнутый) и нижний (перечёркнутый) мордент. Как правило, при исполнении мордента на бас-гитаре первый звук берётся щипком, а последующие два – восходящим и нисходящим легато.

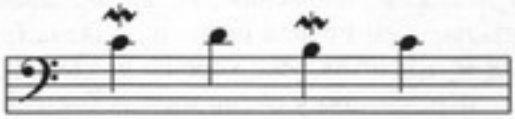
Написано:



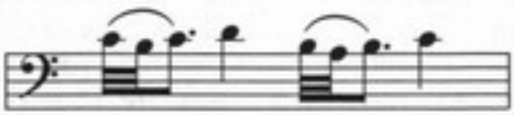
Исполняется:



Написано:



Исполняется:



Существуют и более сложные виды мелизмов, однако в современной музыке они практически не используются и поэтому здесь не рассматриваются. Часто, вместо обозначений мелизмов, непосредственно в нотном тексте выписывается их нотная расшифровка.

Исполнение таких приёмов звукоизвлечения как слэп, тэпинг, флажолеты, а также применение интервалов и аккордов на бас-гитаре, требует специальной подготовки, поэтому обучению этим приёмам и подготовительным упражнениям к ним будут посвящены отдельные главы.

Глава II.

Основы слэповой техники.

Введение.

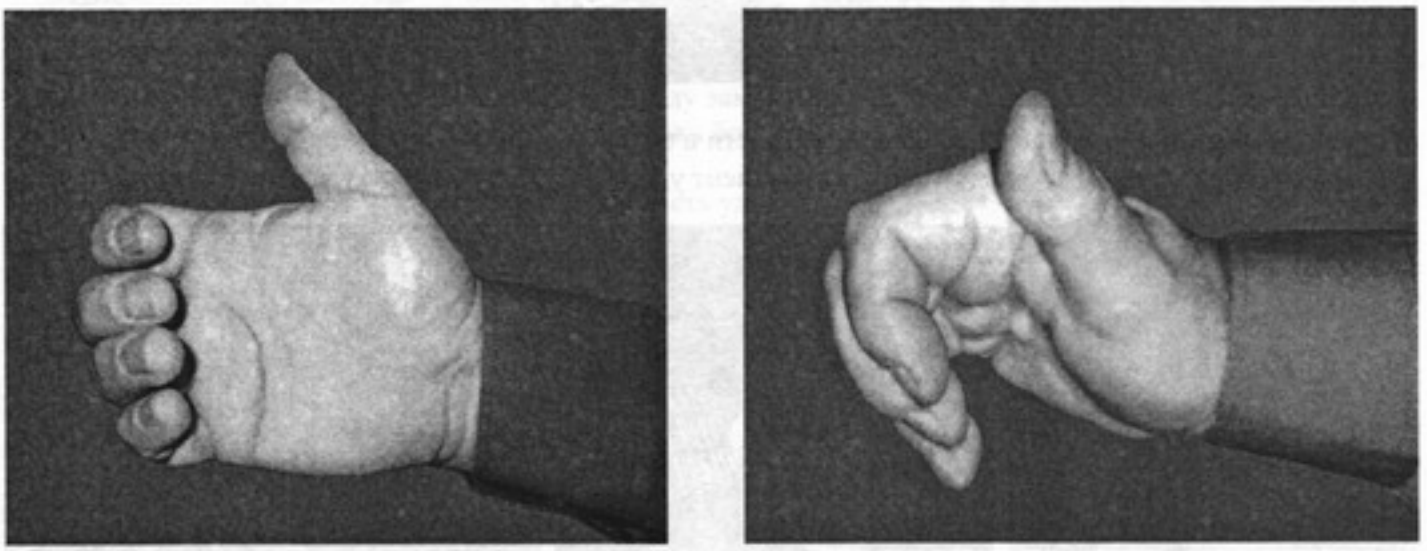
В настоящее время существует большое количество различных видеошкол, статей, книг и вебсайтов, которые предоставляют начинающим басистам достаточно информации для того, чтобы научиться тем или иным приёмам слэповой игры. В то же время, уделяя большое внимание описанию каких-либо эффектных и уникальных трюков, авторами таких статей практически не освещается наиболее важный для слэповой техники начальный этап – этап правильной постановки и закрепления положения рук, кисти, пальцев при выполнении фундаментальных приёмов слэпа: удара большим пальцем правой руки и подцепа (щелчка). То есть информация в таких пособиях рассчитана на опытных музыкантов, уже хорошо владеющих основами слэповой техники. В результате, техника правой руки при игре слэпом у очень многих бас-гитаристов остаётся на низком уровне, весьма неэффективна и затрудняет дальнейшее совершенствование слэповой техники. Начальный же этап, как показывает практика, вызывает у учащихся наибольшие трудности в освоении слэпа. Ниже приводятся подготовительные упражнения и этюды, которые помогут вам познакомиться с азами слэповой техники, закрепить основные навыки слэповой игры и правильную постановку рук и откроют вам путь для дальнейшего совершенствования этого эффектного стиля исполнения.

Характерной особенностью слэпового звучания, безошибочно узнаваемого даже начинающими басистами, является резкое «ударное» звучание, которое появляется в результате удара струны о ладовые планки на грифе гитары. Этот удар является в свою очередь следствием особых способов звукоизвлечения – удара большого пальца правой руки по струне, либо в результате подцепа указательным или средним пальцем, после чего струна, соскакивая с пальца, с силой бьётся о лады грифа. Само название этого музыкального стиля говорит о резком, ударном характере звукоизвлечения (slap, *англ.* – хлопать, шлёпать). Кроме этого, слэповая партия, как правило, насыщена октавными интервалами, хаммерами и глухими звуками. Движение пальцев левой руки в целом, за исключением нескольких несложных приёмов, не отличается от движений при обычном щипковом звукоизвлечении, поэтому, прежде всего, для освоения слэповой техники следует обратить внимание на работу правой руки. Даже у опытных басистов, хорошо владеющих пальцевой техникой щипка, кисть правой руки чаще всего бывает неподготовлена для звукоизвлечения в слэпе.

Как уже отмечалось, история бас-гитары насчитывает всего несколько десятилетий, постоянно появляются новые приёмы исполнительской техники, всё шире раскрывающие возможности этого замечательного инструмента, а уже известные приёмы продолжают совершенствоваться. Возможности бас-гитары ещё не раскрыты до конца, и, возможно, в недалёком будущем нам предстоит познакомиться с ещё более интересными исполнительскими приёмами. В этой связи следует подчеркнуть, что предлагаемая в Школе техника слэпа не является единственно возможной или единственно правильной исполнительской техникой. К тому же, фантазия творческих музыкантов неисчерпаема, и описать все приёмы звукоизвлечения на бас-гитаре, применяемые в современной музыке невозможно. Поэтому здесь изложены лишь самые основные приёмы слэпа, благодаря которым этот стиль исполнения и привлекает внимание слушателей и музыкантов, и без которых ваша игра в этой технике будет бледной и невыразительной. Если вы уже имеете начальные навыки игры слэпом, и техника вашего звукоизвлечения отличается от предлагаемой техники в этом пособии, то не спешите переучиваться. Существуют разные положения рук при игре слэпом, связанные с другим звукоизвлечением, другим расположением инструмента на корпусе музыканта или с особенностями конструкции бас-гитары или её формы. Возможно, что ваша постановка рук наиболее удобна для вас, и вы нашли свои собственные приёмы, наиболее подходящие для исполнения вашей музыки. Очевидно, что тем великим музыкантам, которые впервые ввели в исполнительскую практику такие экзотические для того времени приёмы как слэп, тэпинг и другие, для выражения своих музыкальных концепций не хватало существующих приёмов звукоизвлечения, и поиск свежих выразительных средств заставил их изобретать новые звуковые краски и технические приёмы. Помните, что техника игры это не цель, а всего лишь средство для воплощения музыкальных идей, и выбор этих средств зависит от того, насколько пригодны они для воплощения ваших идей и насколько способствуют они тому, чтобы ваши музыкальные идеи стали близки и понятны слушателям.

Постановка правой руки.

Для того чтобы освоить технику игры слэпом, прежде всего, нужно обратить внимание на положение кисти правой руки. Рекомендуемое положение кисти при игре слэпом должно напоминать положение руки, которое вы используете, протягивая кому-либо руку для рукопожатия (рис. 2-1). Запястье прямое, от локтя и до согнутых пальцев рука должна представлять одну линию.



а) вид сбоку б) вид сверху

Рис. 2-1. Положение кисти правой руки при игре слэпом.

Теперь представьте себе, что вытянутый указательный палец является воображаемой осью, вокруг которой кисть совершает вращательные движения (рис. 2-2). Для удара по струне большим пальцем кисть вращается вокруг этой оси в одну сторону, после удара кисть вращается в обратную сторону и полусогнутым пальцем (указательным или средним) цепляет струну вверх (рис. 2-3), после чего струна, возвращаясь, бьётся о ладовую планку, производя характерный слэповый звук (щелчок).

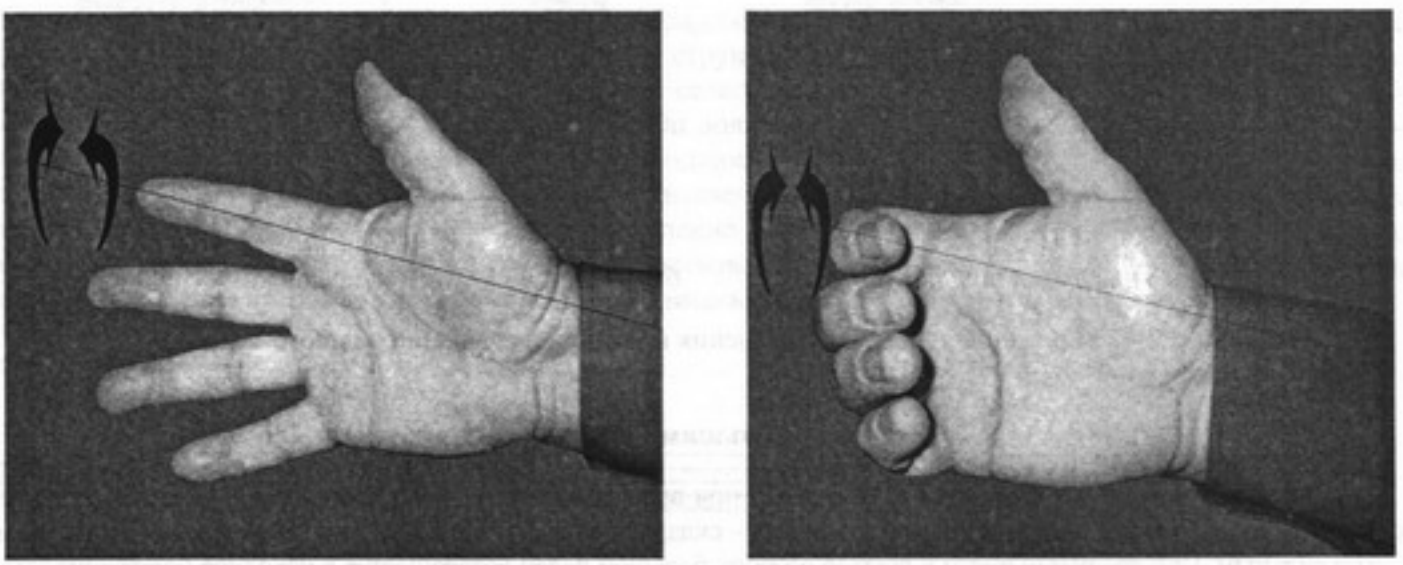


Рис. 2-2. Основное движение при звукоизвлечении в слэповой технике – вращение кисти правой руки.

а) положение кисти и большого пальца перед ударом

б) положение кисти и большого пальца в момент удара

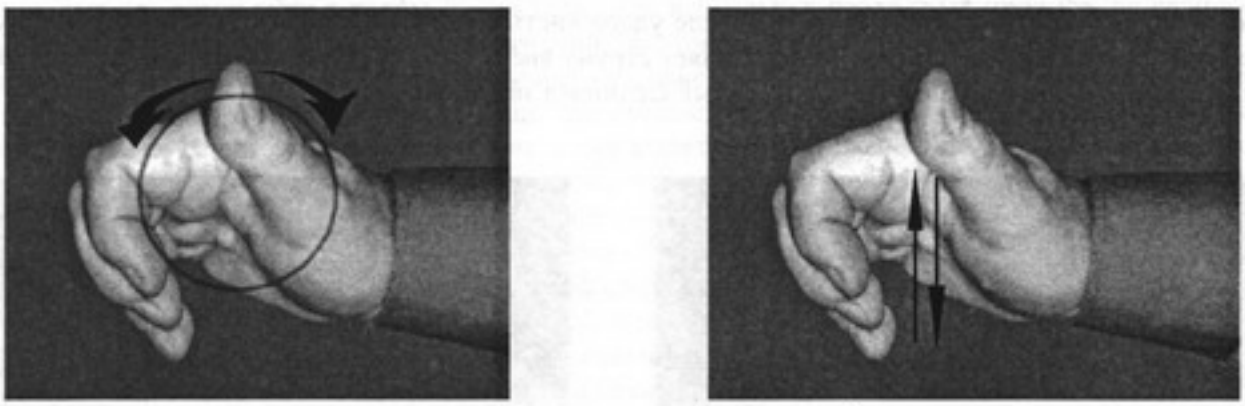
в) положение большого пальца при ударе по струне

в) положение кисти и большого пальца после удара

г) подцеп

в) возврат кисти и большого пальца в исходное положение

Рис. 2-3. Движение кисти руки и пальцев при звукоизвлечении «удар – подцеп».



а) вращательные движения большого пальца

б) движение пальца в направлении струны и обратно

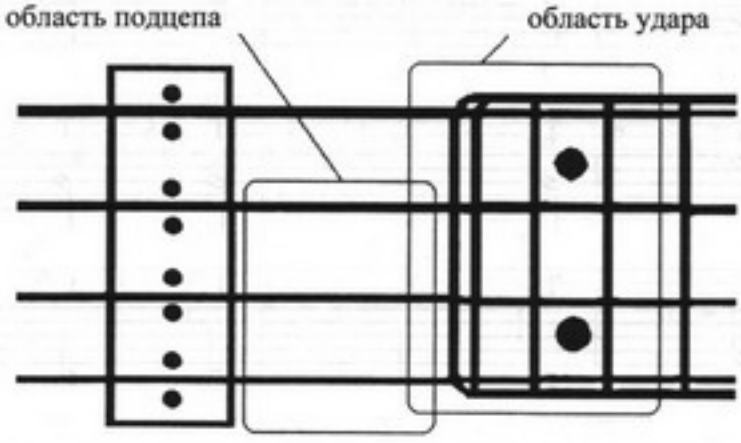
Рис. 2-4. Упражнения для раскрепощения и укрепления мышц большого пальца.

Удар большим пальцем.

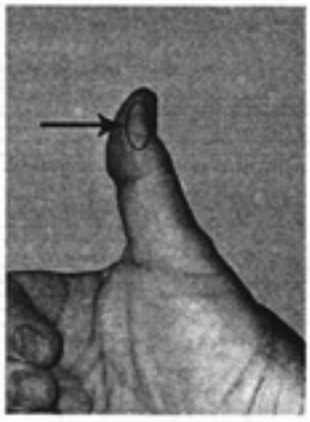
Для более энергичного удара, большой палец при вращении кисти также двигается относительно кисти в сторону струны. Эти два движения – кисти и пальца – складываются, и удар в результате становится более хлёстким и сильным. При вращении кисти в другую сторону большой палец возвращается в исходное положение замаха, готовое для следующего удара. При этом большой палец должен свободно двигаться в направлении струны и от неё без какого-либо напряжения или зажатости. Наоборот, находясь в расслабленном, раскрепощённом состоянии, он как бы бросается кистью на струну и упруго отскакивает от неё. Таким образом, удар является результатом вращением кисти и одновременного движения большого пальца в сторону струны.

При основном, щипковом звукоизвлечении большой палец играет роль опоры и поэтому практически неподвижен. В связи с этим подвижность пальца не развивается и, чтобы придать ему бóльшую свободу движений, раскрепостить и развить его мышцы, предлагаем вам проделать следующее упражнения. Зафиксировав кисть, проделайте несколько вращательных движений большим пальцем в обе стороны – по часовой стрелке и против неё (рис. 2-4а).

Повторите это упражнение несколько раз. Следующее упражнение поможет вам отдельно отработать и закрепить движение большого пальца необходимое при игре слэпом. Для этого положите кисть правой руки на свободную плоскую поверхность корпуса бас-гитары и, зафиксировав кисть, ударьте большим пальцем по корпусу инструмента (рис. 2-4б). Проделайте это упражнение многократно в медленном, доступном темпе, добиваясь чёткого удара. После достижения положительных результатов увеличьте темп упражнения. Следите, чтобы после удара палец не оставался на поверхности, а возвращался в первоначальное положение замаха. Постарайтесь амплитуду замаха сделать максимальной. Каждый раз, приступая к занятиям слэповой техникой, начинайте с разминки большого пальца.



а) область контакта на струнах при подцепе и ударе;



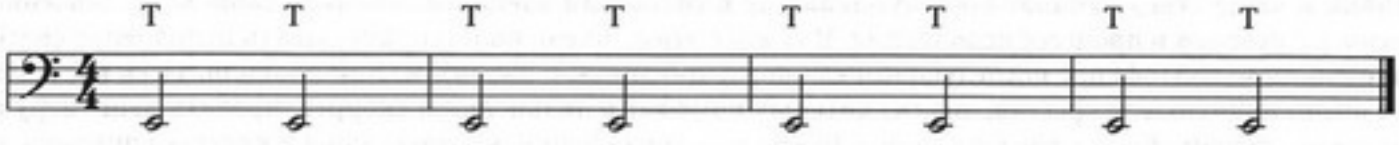
б) область контакта на пальце при ударе.

Рис. 2-5. Область контакта большого пальца со струной:

Удар по струне, как правило, производится у нижнего конца грифа ребром ногтевой фаланги большого пальца (рис.2-5). В нотах звукоизвлечение таким приёмом обозначается буквой Т (от англ. thumb – большой палец). Заметим, что, поскольку общепринятой системы обозначений этого и других технических приёмов звукоизвлечения пока не существует, в нотной литературе вы можете встретить и другие обозначения, которые отличаются от принятых в этом пособии.

В следующих упражнениях отрабатывается удар большим пальцем по открытым струнам. Начните с ударов по струне *ми*. Научитесь точно попадать по струне в рекомендуемом месте, соблюдая чёткий ритм. Для этого периодически проверяйте ритмичность своего исполнения с помощью метронома или ритм-бокса. Особое внимание уделите качеству звука. Он должен иметь ярко выраженное перкуссивное (ударное) начало и в то же время обладать сустейном (продолжительностью звучания). Если вы никогда ранее не использовали большой палец для подобного звукоизвлечения, не надо слишком усердствовать на первых порах: у вас может легко появиться мозоль. Постепенно у вас кожа в месте удара огрубеет, и вы сможете заниматься слэпом сколько угодно, а сейчас, почувствовав покалывание и раздражение на коже пальца на месте удара, лучше прервите эти упражнения и займитесь какими-нибудь другими.

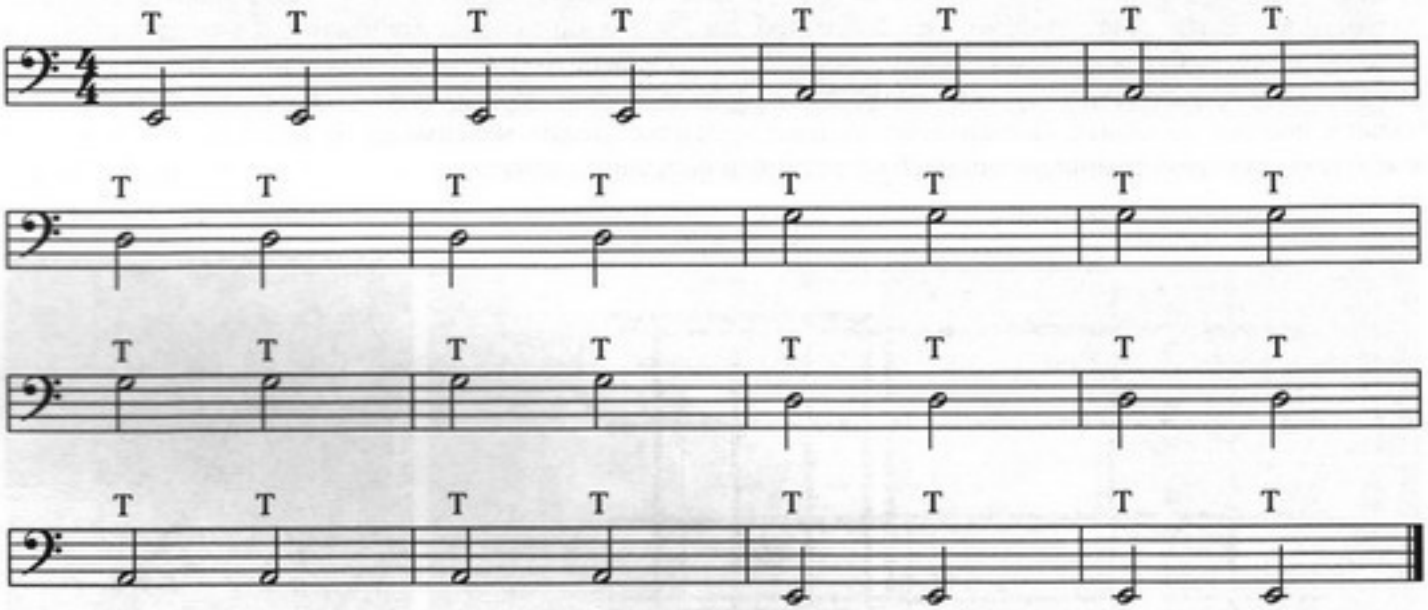
2-1. Упражнение.



Получив качественный звук на струне *ми*, повторите упражнение на струнах *ля*, *ре* и *соль*, добиваясь такого же результата. При переходе на другую струну, переместите руку вверх или вниз, не меняя при этом положения кисти и пальцев. Следите, чтобы при ударе палец не задевал соседние струны. Для того чтобы не появился фон от резонансного звучания незадействованных в упражнении струн, их следует приглушить пальцами левой руки.

Следующее упражнение преследует цель развить координацию, необходимую для точного попадания большого пальца на нужную струну. Возможно, вначале вам придётся смотреть на большой палец и струны, чтобы не промахнуться, но постепенно следует стремиться к тому, чтобы играть, не глядя на руки. Кстати, последний совет относится не только к правой, но и к левой руке.

2-2. Отработка удара большим пальцем на открытых струнах. При переходе на другую струну глушите звук на предшествующей струне. Добейтесь одинаковой по громкости игры на всех струнах.



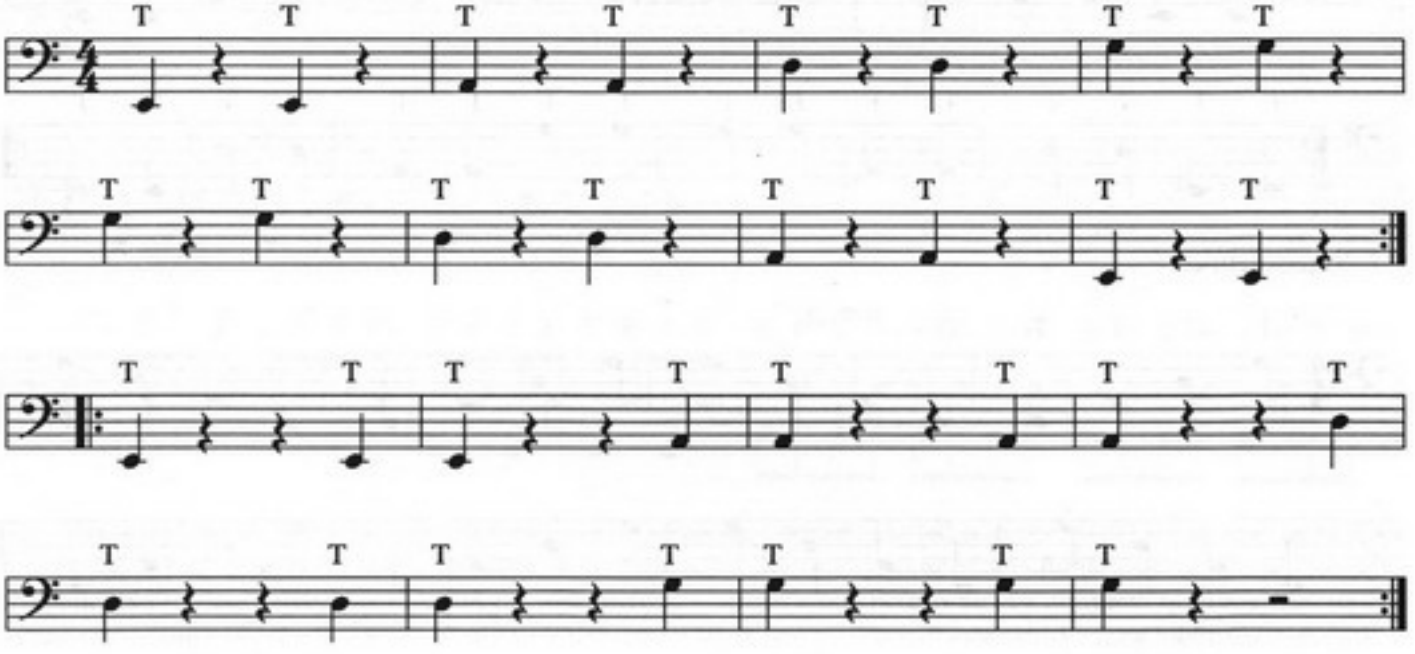
Техника глушения струн.

При игре важно не только вовремя взять нужный звук, но и приглушить его в нужный момент. Он должен звучать ровно столько, сколько обозначает его длительность, не больше и не меньше, поэтому, для того, чтобы звучание баса было ярким и чистым, чтобы извлекаемые звуки не накладывались друг на друга, техника глушения при игре слэпом также должна быть тщательно отработана. Не существует универсального, единственного приёма глушения при игре слэпом. Постоянно контролируйте качество звучания вашего инструмента и, при появлении нежелательных призвуков или грязных сочетаний звуков, в каждом конкретном случае выясняйте причины, по которой они появились и ищите способ их устранения. Добивайтесь чистого, качественного и ритмичного исполнения в медленном темпе. Это во многом определит такое же качество исполнения и в быстром темпе. Если же в медленном темпе вы играете грязно и неритмично, не надейтесь, что в быстром темпе эти недостатки исчезнут. Наоборот, ваша игра слэпом превратиться в грязные неразборчивые звуки с непонятным для слушателя ритмом, и вы останетесь единственным, кто наслаждается собственным исполнением.

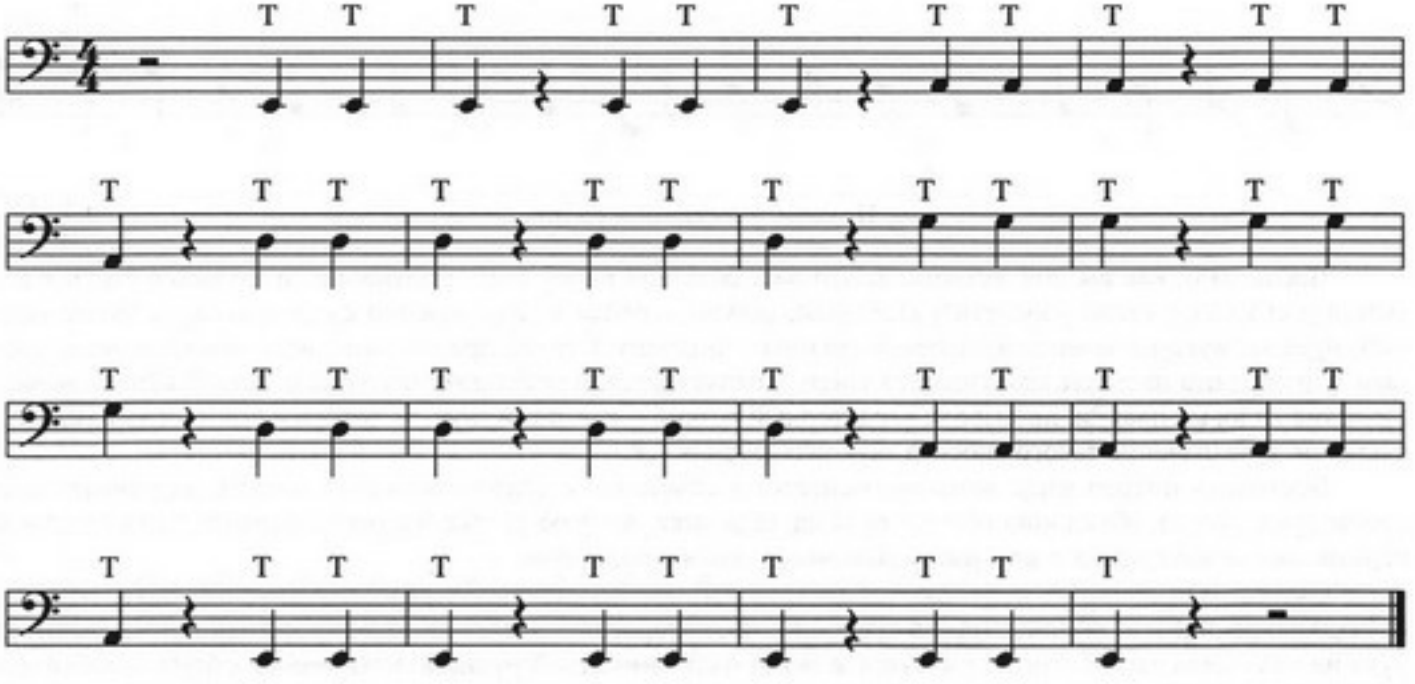
На практических занятиях очень часто приходится слышать от начинающих музыкантов, что исполнение какого-либо ритмического рисунка или пассажа в быстром темпе у них получается лучше, чем в медленном. Поразмыслив логически, вы поймёте, что оснований для такого утверждения очень мало. Опыт показывает, что проделать качественно и быстро какую-нибудь сложную последовательность движений, не научившись качественно делать это медленно, очень сложно. А ошибочная оценка происходит оттого, что восприятие музыкантом собственного исполнения весьма субъективна и чаще всего начинающий музыкант не в состоянии адекватно оценить свою игру, особенно непосредственно в процессе исполнения. В связи с этим, очень полезно записывать исполнение своей партии на магнитофон, с последующим её прослушиванием и анализом. Как правило, здесь вас ждут не очень приятные открытия, анализ которых поможет в дальнейшем скорректировать вашу игру в лучшую сторону. Если у вас есть запись пьесы или упражнения, которые даны в качестве примера, и на исполнение которого надо ориентироваться, прослушайте внимательно звучание прототипа, а затем собственную запись. В этом случае расхождение между этими вариантами будет ещё очевиднее и, скорее всего, не в вашу пользу. Сделайте выводы и займитесь работой над ошибками. Периодически проверяйте своё исполнение подобным образом, т.е. сравнением с оригиналом. Добивайтесь максимального сходства своего исполнения с оригиналом.

Для глушения открытых струн в большинстве случаев достаточно просто прикоснуться всеми пальцами левой руки. Это наиболее распространённый приём глушения. Применив для глушения только один палец, вы можете попасть на одну из узловых точек колебания струны, прикосновение к которым используется для игры флажолетами. В этом случае, несмотря на прикосновение, струна продолжит своё звучание. Чтобы этого не произошло, используйте для глушения все пальцы, это будет гарантией надёжного погашения звука. В некоторых случаях пользуются другим способом глушения – ребром ладони правой руки. После удара большого пальца, при обратном движении вы прикасаетесь ребром ладони правой руки к струнам и глушите звук. Однако для успешного и уверенного применения этот способ требует специальной подготовки. В некоторых случаях, для глушения и предотвращения резонансного возбуждения струн может пригодиться следующий приём: рабочий палец левой руки, т.е. палец, прижимающий струну, одновременно касается струны, расположенной выше прижатой, кончиком пальца, его подушечкой около ногтя. Струны, расположенные ниже прижатой струны, также глушатся поверхностью прижимающего пальца, который в этом случае располагается таким образом, чтобы это было удобно сделать.

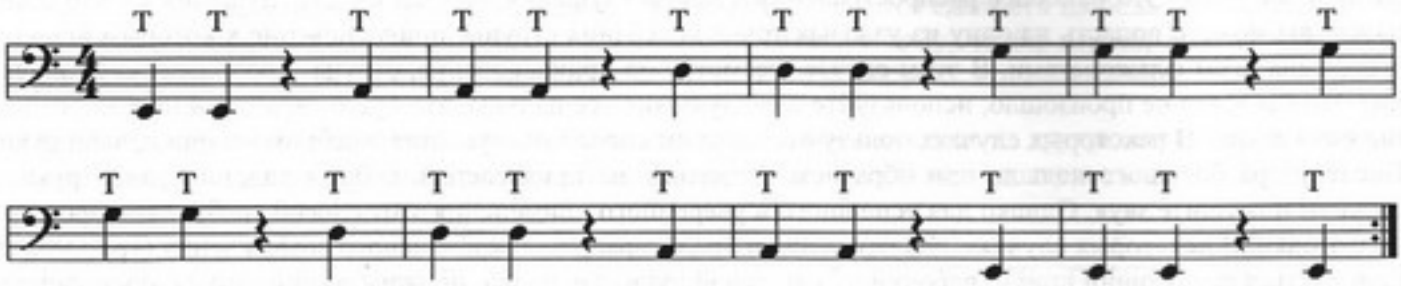
2-3. Отработка удара и глушения открытых струн.



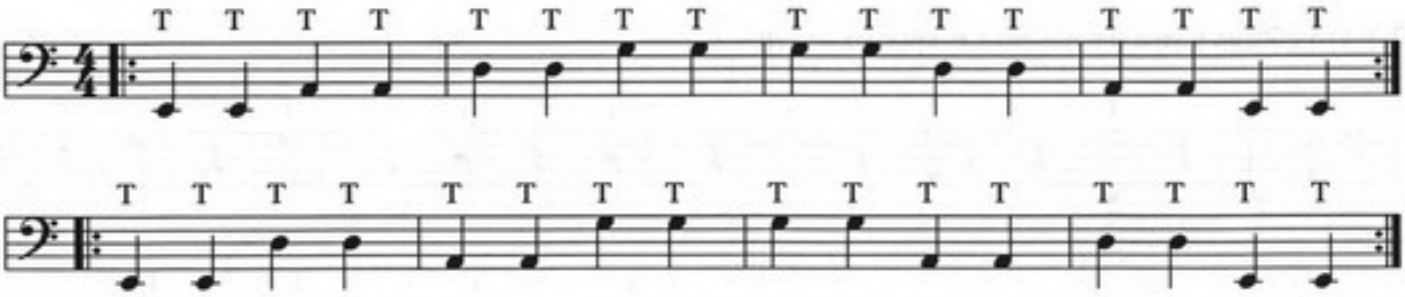
2-4. Упражнение.



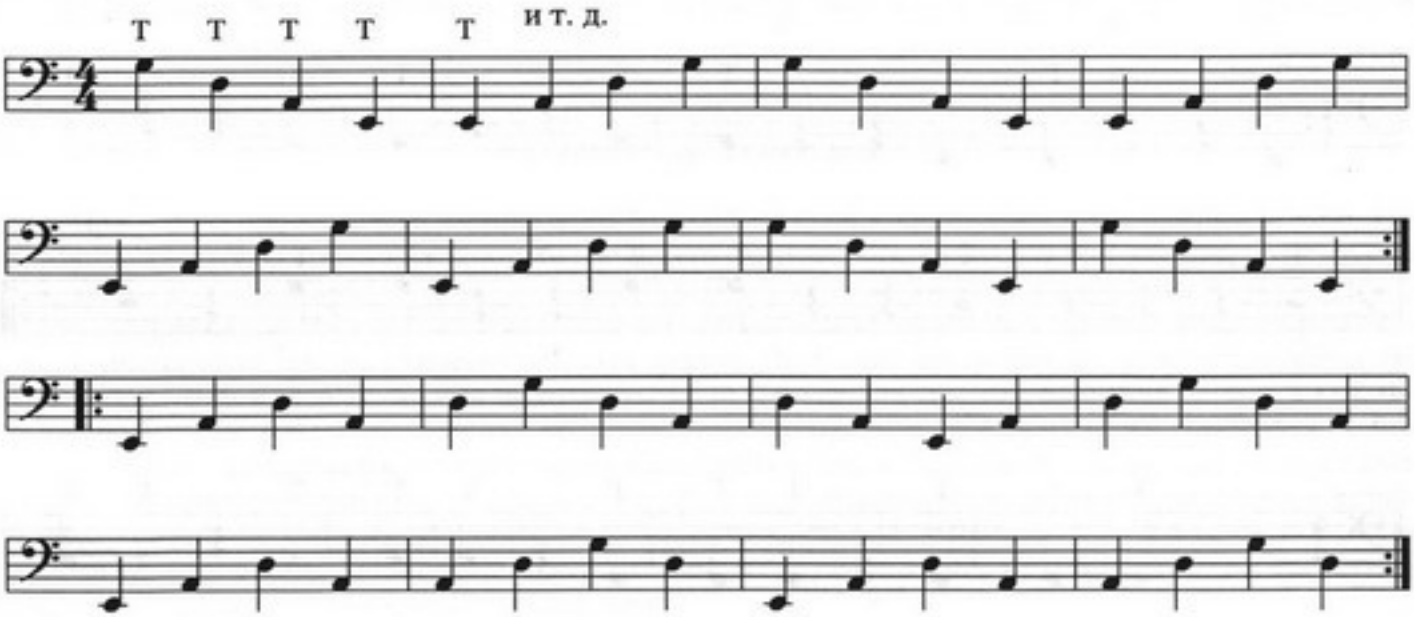
2-5. Упражнение.



2-6. Это упражнение поможет вам скоординировать движения правой и левой рук, поскольку глушение одной струны происходит одновременно с ударом по другой струне.



2-7. Упражнение.



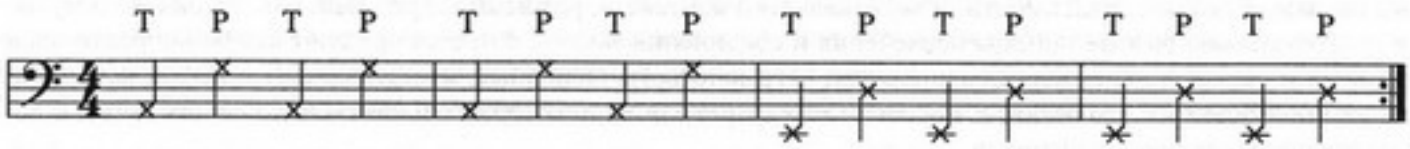
Подцеп и октавы в слэпе.

После того, как вы почувствовали, что ваш большой палец стал подвижнее, и звучание струн в результате его удара стало удовлетворительным, можно перейти к разучиванию следующего, не менее важного приёма звукоизвлечения в слэповой технике – подцепу. Струна при подцепе, исполняемым указательным или средним пальцем, оттягивается вверх и отпускается, в результате чего она с силой бьётся о металлические ладовые планки, производя характерный резкий и короткий звук, за который его иногда называют щелчком. Обозначение такого способа звукоизвлечения – **Р**.

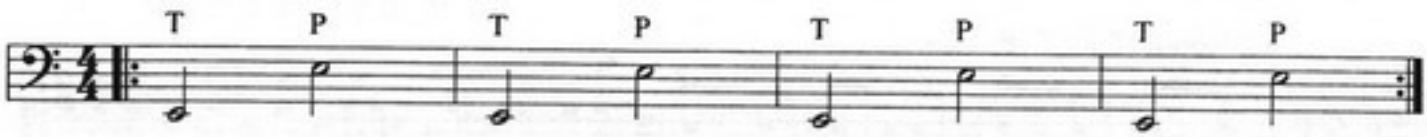
Поскольку подцеп чаще всего применяется в сочетании с ударом большого пальца, разучивать этот приём лучше всего, объединив оба эти приёма, исполняя, например, широко распространённые в слэповой игре октавные интервалы, в которых удары чередуются с подцепом.

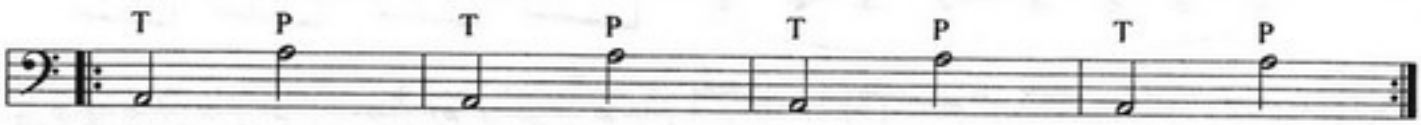
Октавы, как правило, исполняются на струнах, расположенных через одну друг от друга, поэтому сначала закрепите положение пальцев правой кисти, которое соответствует этому расстоянию. Чтобы левая рука не отвлекала вас от этого, приглушите звуки пальцами левой руки, положив их на струны. Добейтесь чёткого уверенного исполнения упражнения.

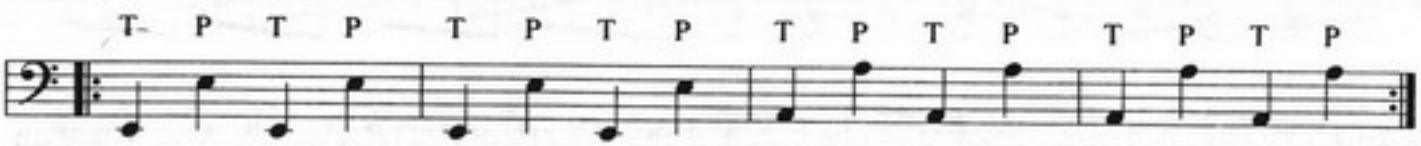
2-8. Упражнение.

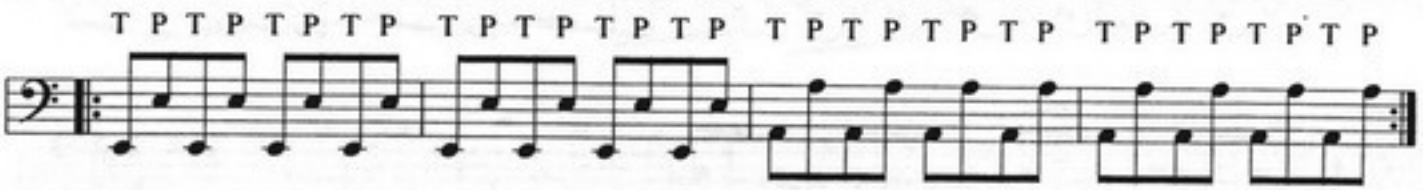


2-9. Упражнение. Октавы с открытыми струнами. Соблюдайте длительность нот — не допускайте одновременного звучания нижнего и верхнего звуков октавы. Вовремя глушите открытую и прижатую струны. Обратите внимание на громкость - она должна быть одинаковой как при игре большим пальцем, так и при игре указательным.



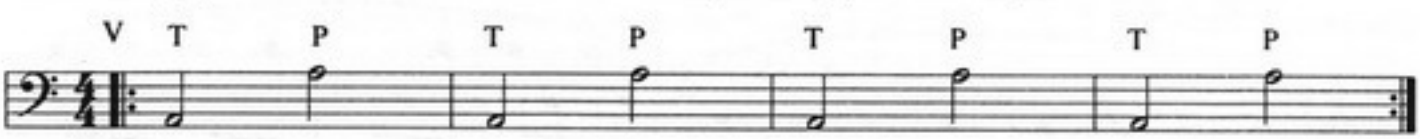


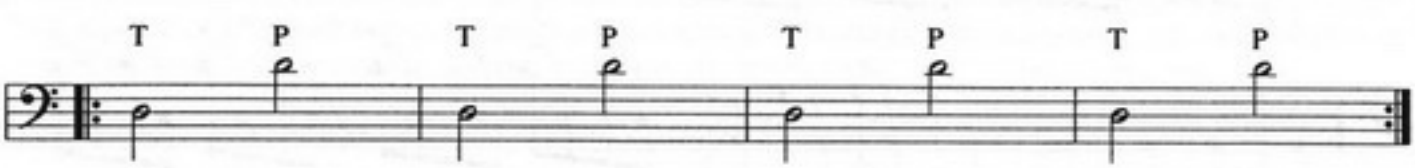


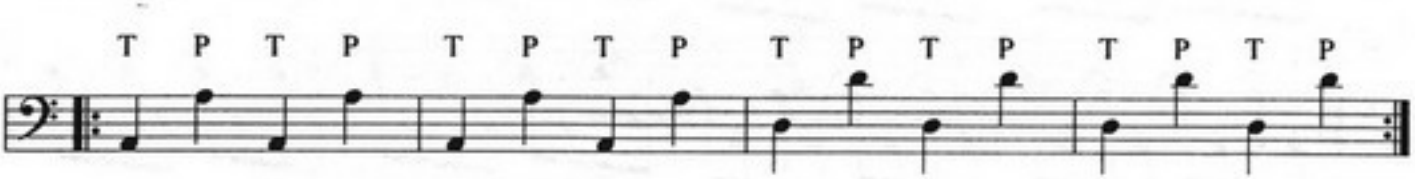


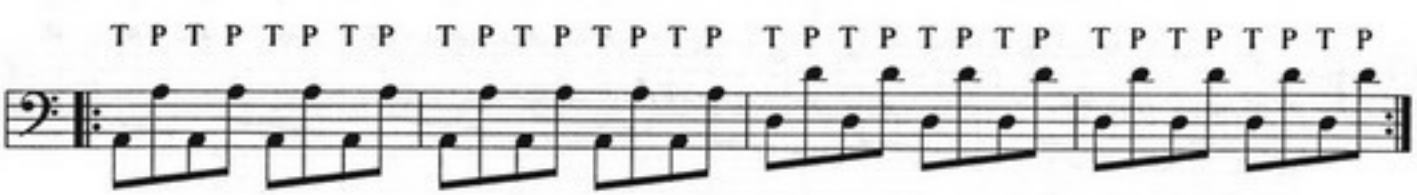
Несмотря на то, пальцы, используемые для подцепа, (указательный или средний) и ранее использовались нами при обычном звукоизвлечении щипком, также как и в случае удара большим пальцем, для предотвращения болезненных ощущений не торопитесь — отрабатывайте технику подцепа постепенно, не допуская появления мозолей, которые могут надолго лишить вас удовольствия заниматься любимым делом.

2-10. В этом упражнении октавы исполняются без открытых струн в V позиции.



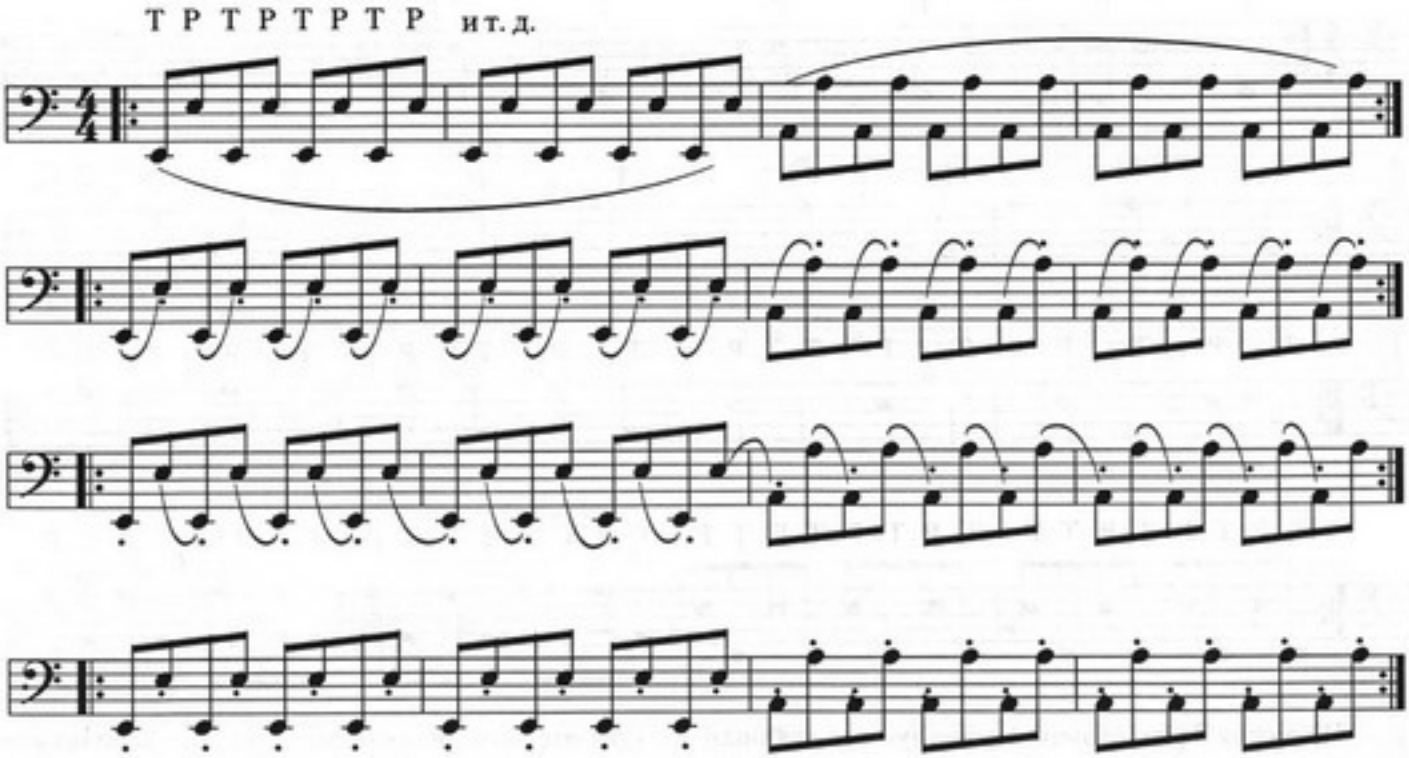




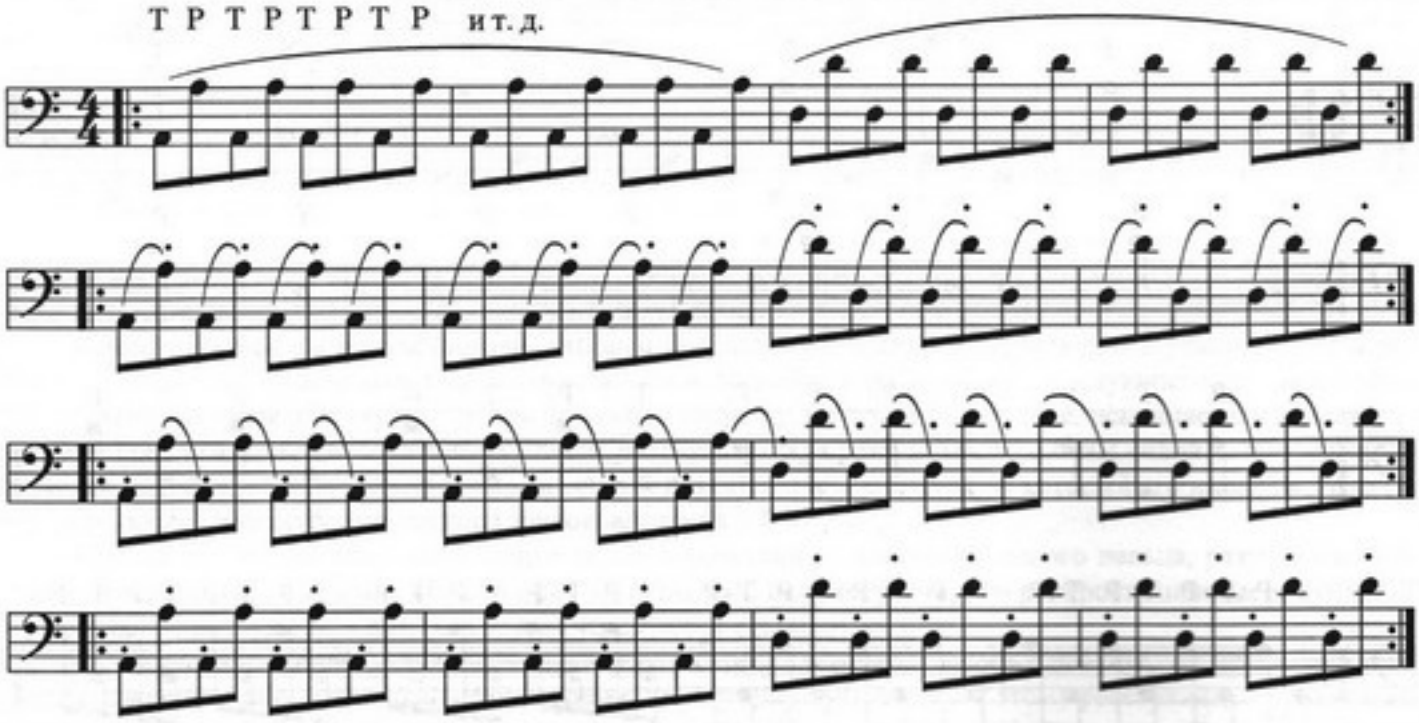


Октавы — очень распространённые в слэпе интервалы, поэтому важно научиться исполнять слэповые октавы чётко и, в зависимости от музыкального контекста, разными **штрихами**. Под штрихом в музыке подразумевают разные приёмы извлечения и соединения звуков, которые придают звучанию различный характер и окраску, например плавность или отрывистость. Основные, известные нам штрихи, которыми мы уже пользовались это легато и стаккато. Ниже приводятся некоторые варианты исполнения октав, с использованием различных штрихов.

2-11. Упражнение. Исполнение октав разными штрихами приводит к изменению характера звучания упражнения. Нижние звуки октавных интервалов исполнять на открытых струнах.

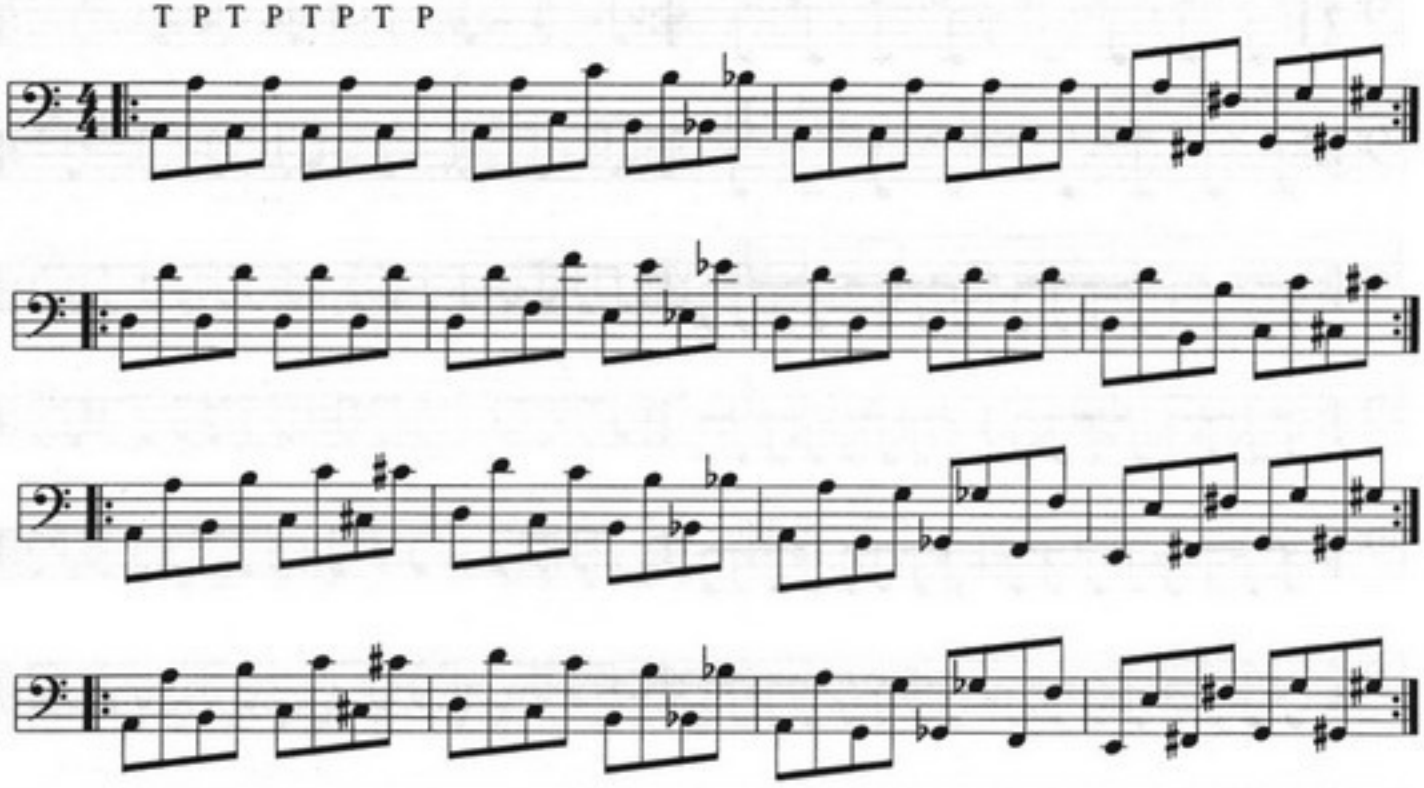


2-12. Упражнение. Исполнение октав разными штрихами на закрытых струнах (V позиция).



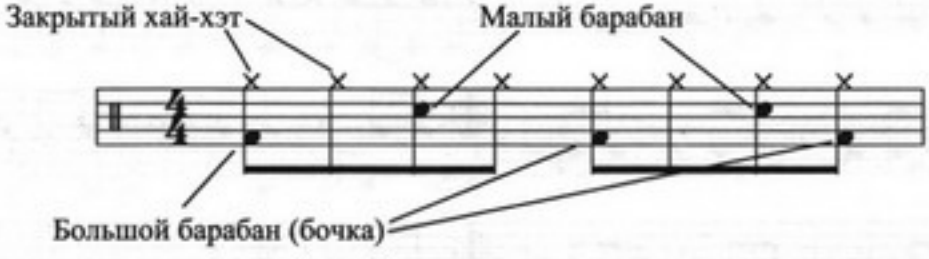
Характерной ошибкой начинающих музыкантов при выполнении слэпового звукоизвлечения является следующая: после удара большим пальцем бас-гитарист поднимает правую руку вверх, затем для совершения подцепа рука опускается, палец подсовывается под струну, и после совершения подцепа рука опять поднимается. При таком звукоизвлечении появляются лишние движения руки и пальцев, которые затрудняют быстрое и ритмичное исполнение слэповых партий. Постарайтесь избежать этих ошибок!

2-13. Упражнение. Часто октавные интервалы сочетаются с движением басовой линии. При подобном, гаммаобразном движении баса октавами не рекомендуется использование открытых струн. Это помогает сохранить ровность звучания октав на всём протяжении рисунка.



Глухие звуки.

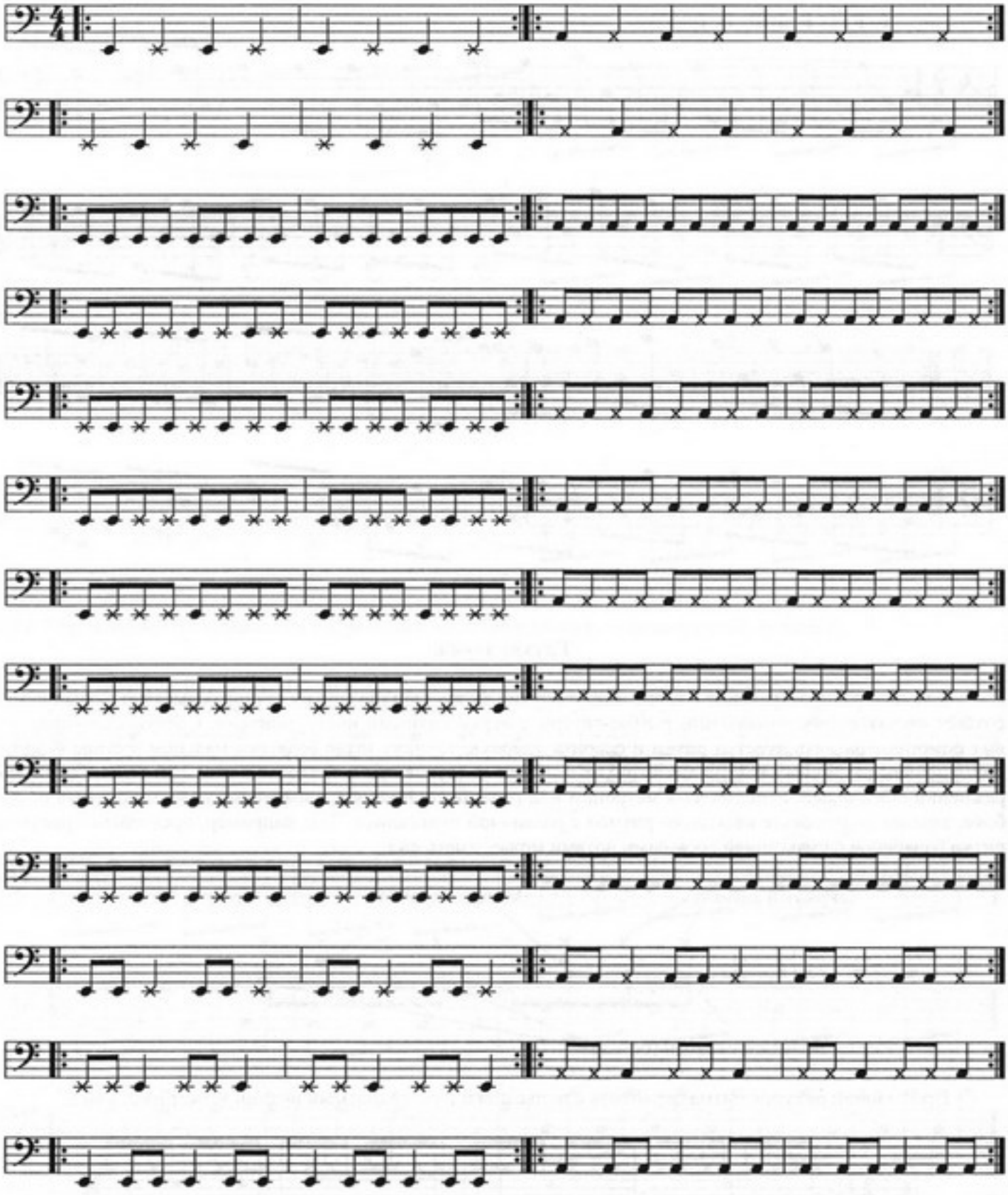
Большое распространение в слэпе имеют глухие звуки. Обилие глухих звуков совместно с обычными, создаёт впечатление совместной игры бас-гитары с перкуссивными инструментами. Следующие упражнения помогают развить чувство ритма и освоить ударную технику игры большим пальцем в стиле фанк, с применением различных комбинаций глухих и обычных звуков. Для контроля ритма при выполнении упражнений обязательно использовать метроном или ритм-бокс. Если у вас имеется программируемый ритм-бокс, заранее подготовьте несколько ритмов с различной пульсацией. Так, например, простейший рисунок ритма барабанов с пульсацией восьмыми нотами может иметь вид:

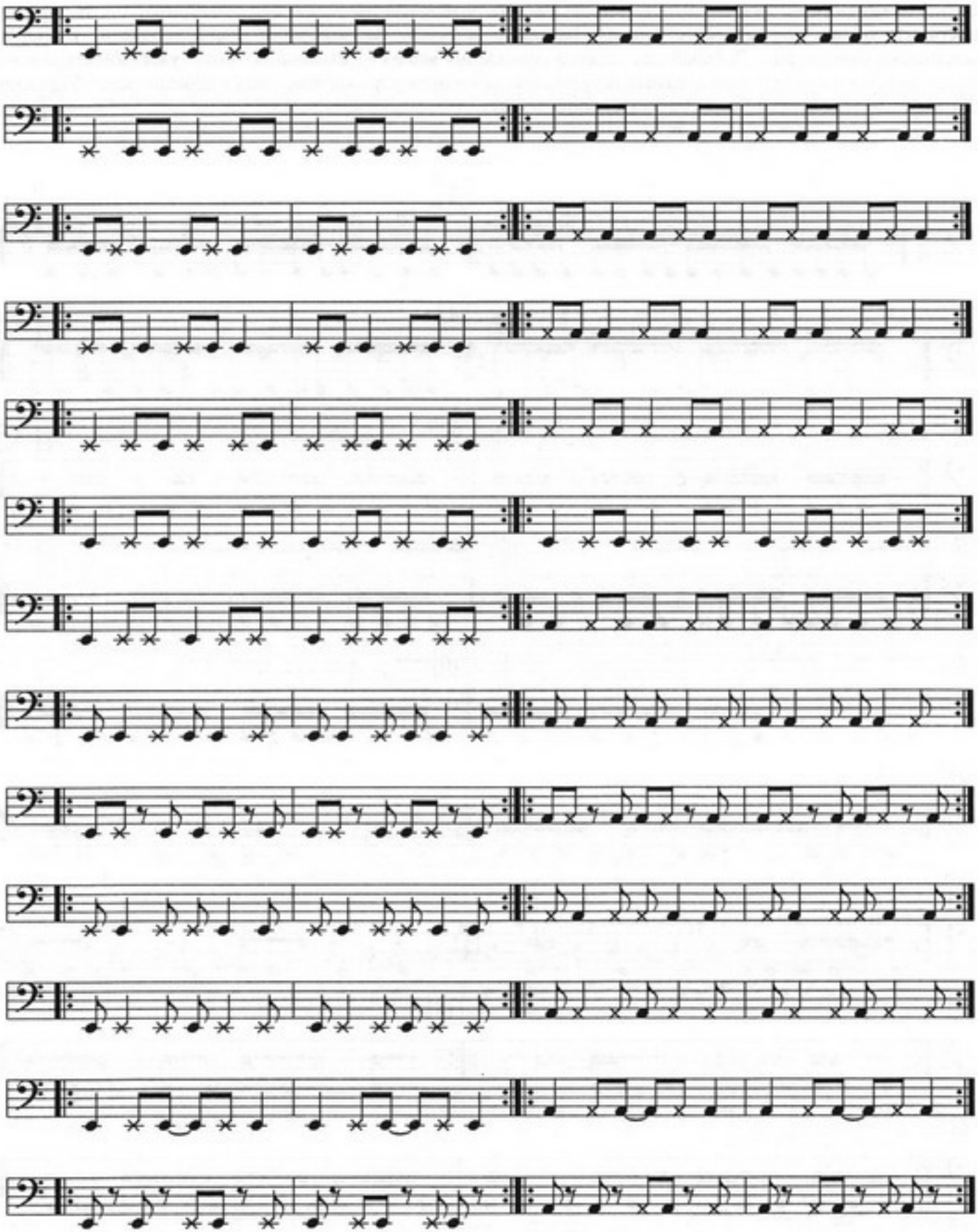


Простейший рисунок ритма барабанов с пульсацией шестнадцатыми нотами может иметь вид:

Ритмы басовых рисунков с преимущественными длительностями четвертями и восьмыми, как правило, исполняются в композициях с пульсацией восьмыми нотами. В этом случае при занятиях с ритм-боксом используйте ритм барабанов с аналогичной пульсацией. Ритмы басовых рисунков с обилием шестнадцатых нот, пауз и синкоп обычно применяются в композициях с пульсацией шестнадцатыми нотами. Для таких рисунков лучше использовать ритм барабанов с такой же пульсацией.

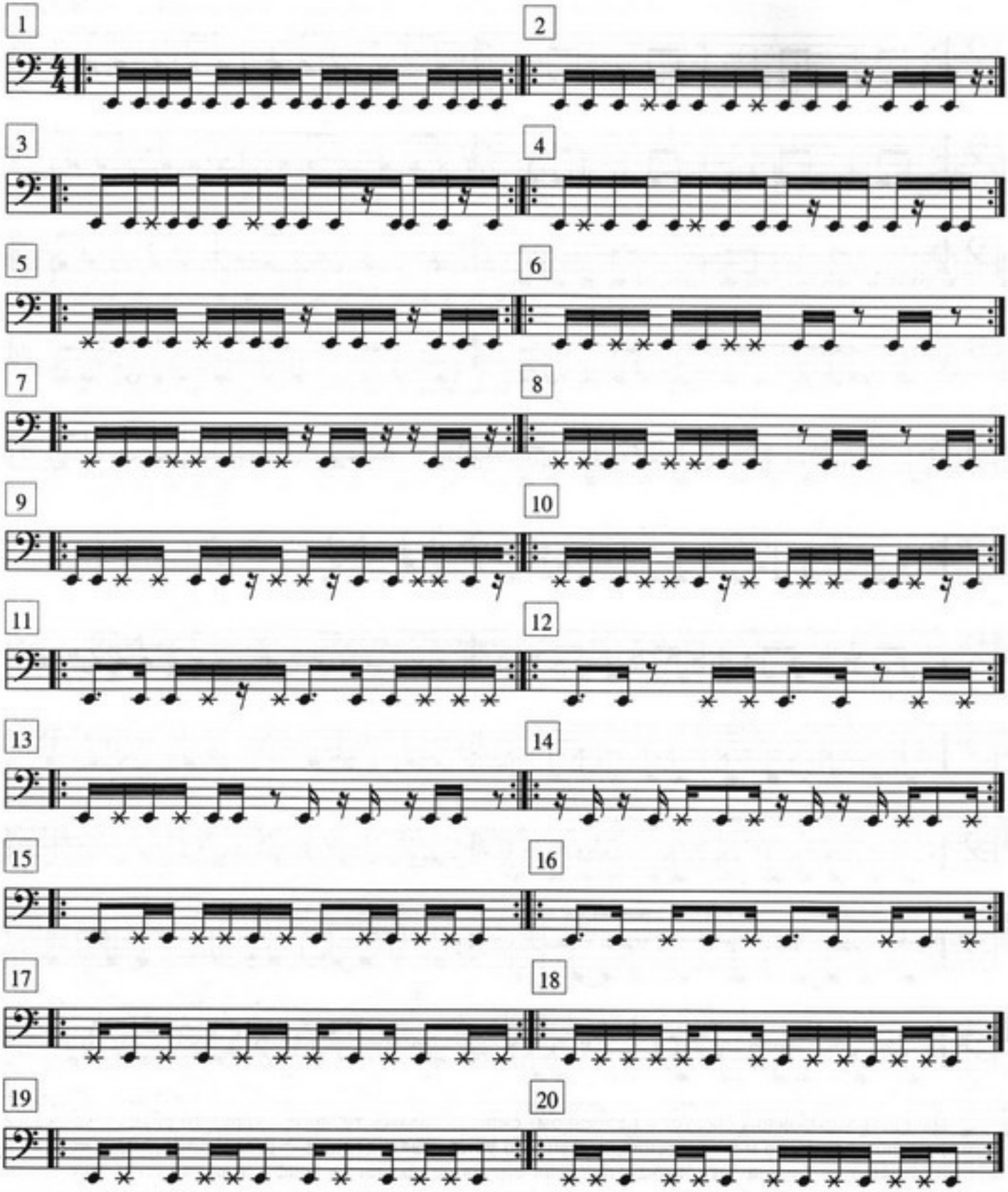
2-14. Ритмические рисунки с использованием глухих звуков (исполнять поочерёдно на всех струнах, добиваясь чистого качественного звучания).



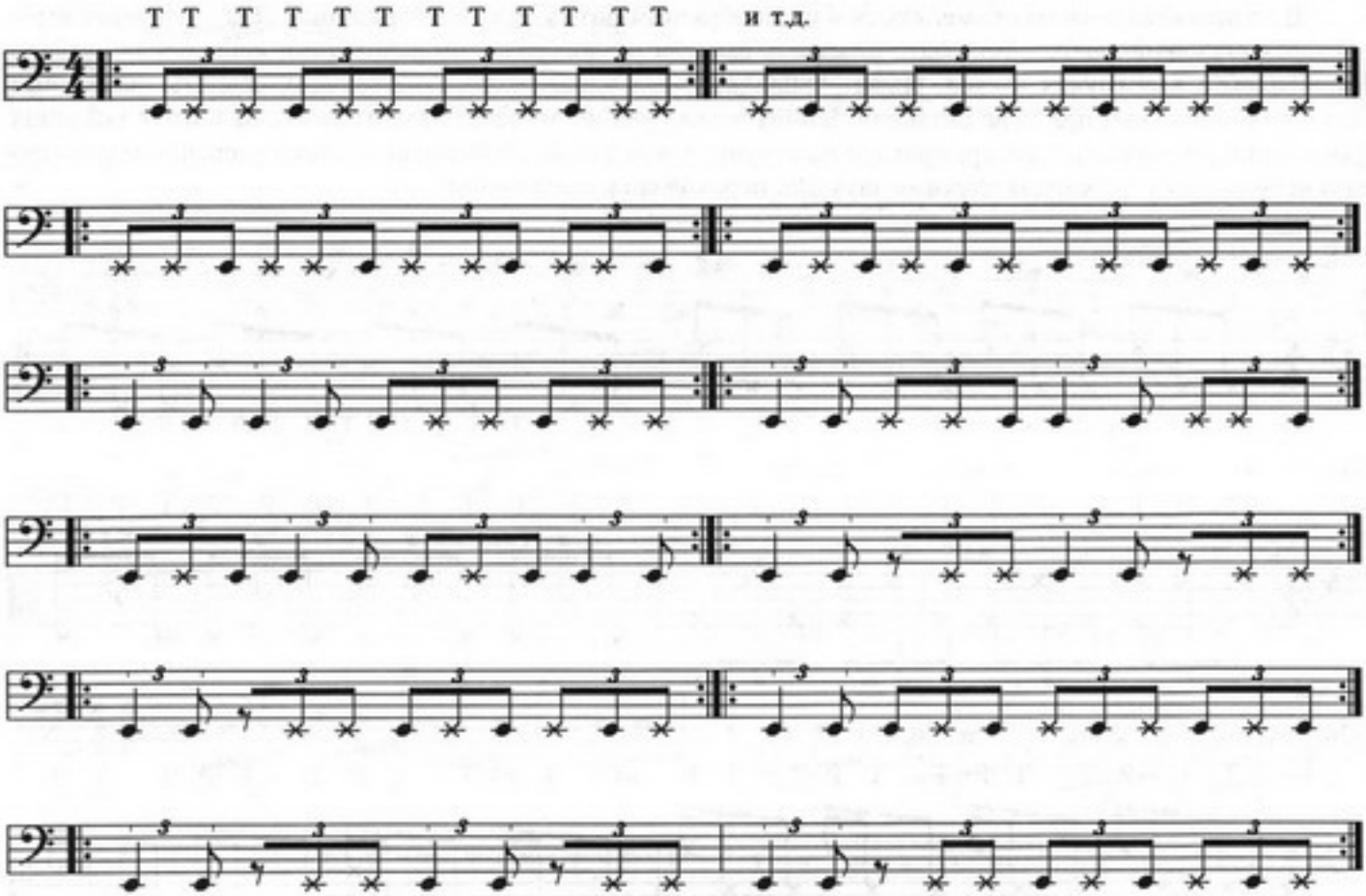


Начинать упражнения следует в медленном темпе, добиваясь точного и упругого ритма и качественного звука после чего, по мере освоения, постепенно увеличивать темп, постоянно контролируя себя с помощью метронома. Глухой звук появляется, если струна не прижата к грифу, а лишь слегка приглушена пальцами левой руки. Такой звук, вместо овала обозначается крестиком, положение которого на нотоносце одновременно обозначает струну, на которой глухой звук воспроизводится. Поскольку глухой звук не имеет точно выраженной высоты, положение левой руки на грифе не имеет значения и выбирается из общих соображений удобства исполнения

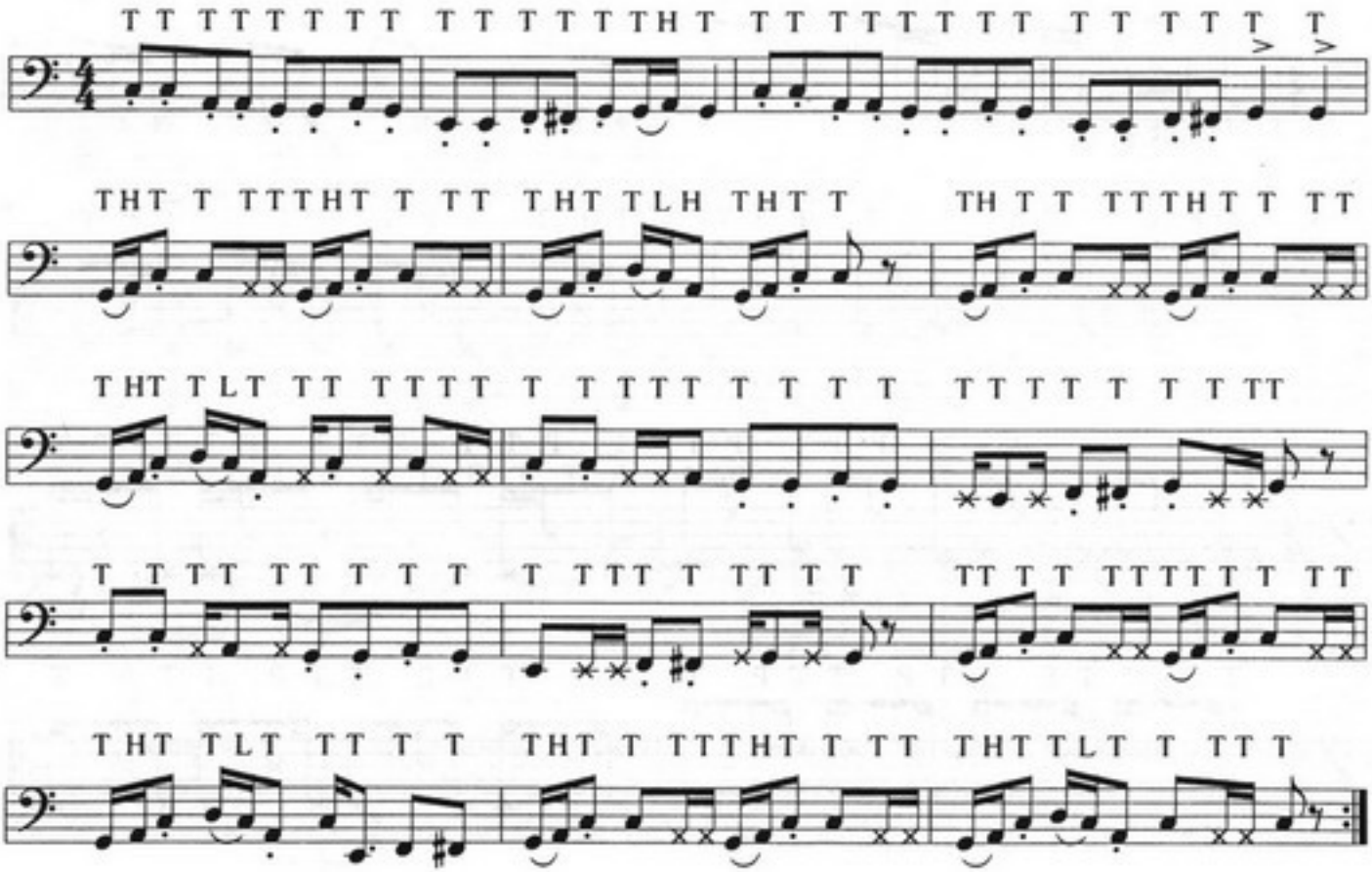
2-15. Упражнения шестнадцатыми нотами. Начинайте с медленного темпа, контролируя ритмическую точность исполнения с помощью метронома. Настройте метроном так, чтобы его удары создавали пульсацию шестнадцатыми нотами. Добивайтесь четкого совпадения ваших шестнадцатых нот с ударами метронома. После получения удовлетворительных результатов, повторите упражнение, слегка добавив темп. Упражнение исполнять на струнах ми (E) и ля (A) поочерёдно.



2-16. Упражнение триолями исполнять на струнах ми (E) и ля (A) поочерёдно.



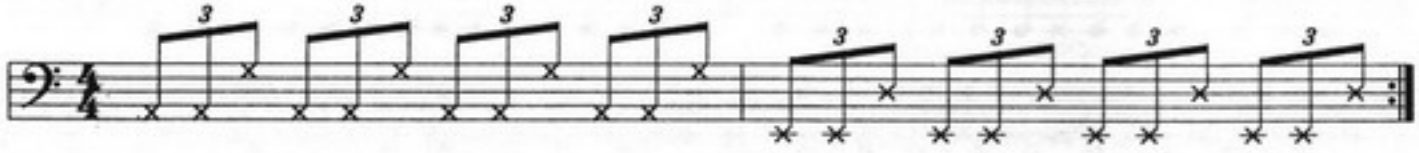
2-17. Этюд (в стиле кантри).



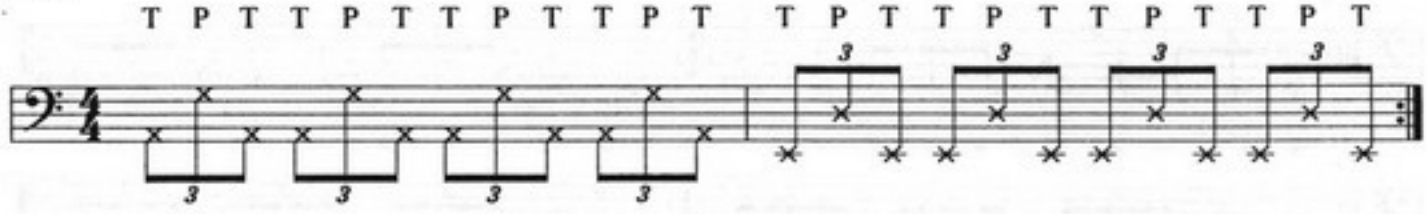
Ритмические варианты игры октавами.

В слэпе октавы часто применяются в разнообразном ритмическом оформлении. Для уверенной игры слэповых рисунков необходимо знать и владеть самыми разнообразными вариантами исполнения октав, с включением в них глухих звуков. Ниже приводятся ряд упражнений, помогающих освоить различные ритмические рисунки при игре октавами. Чтобы левая рука не отвлекала вас от этого, начните с освоения простейших ритмических фигур, приглушив струны левой рукой. Добившись чёткого уверенного ритмичного исполнения упражнения глухими звуками, переходите к следующим.

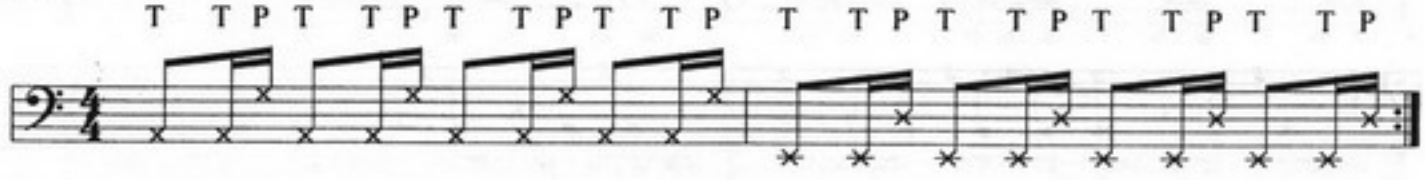
2-18.



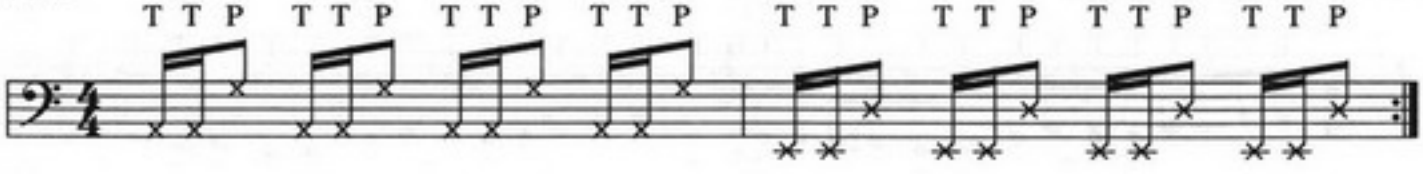
2-19.



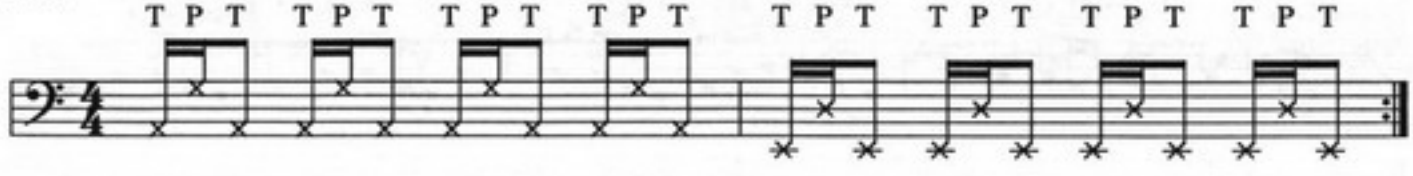
2-20.



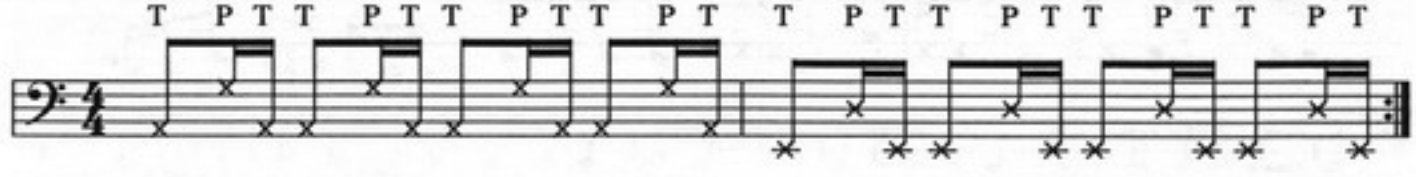
2-21.



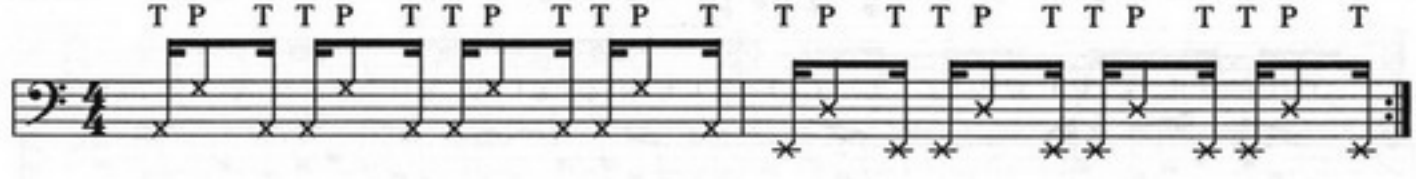
2-22.



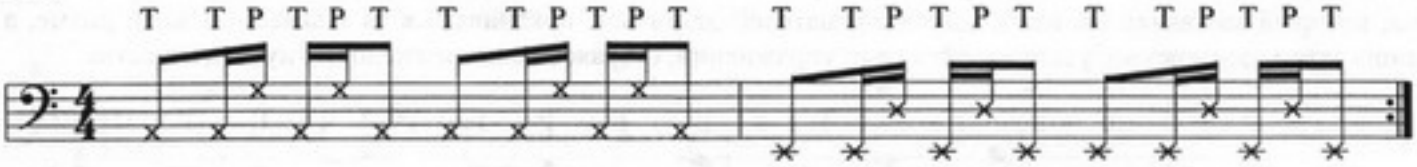
2-23.



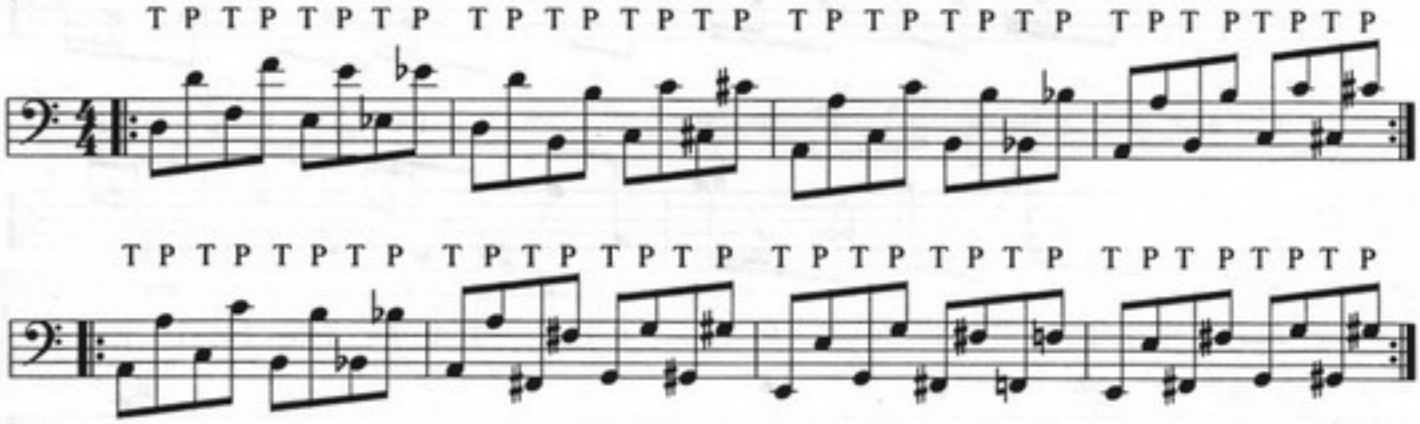
2-24.



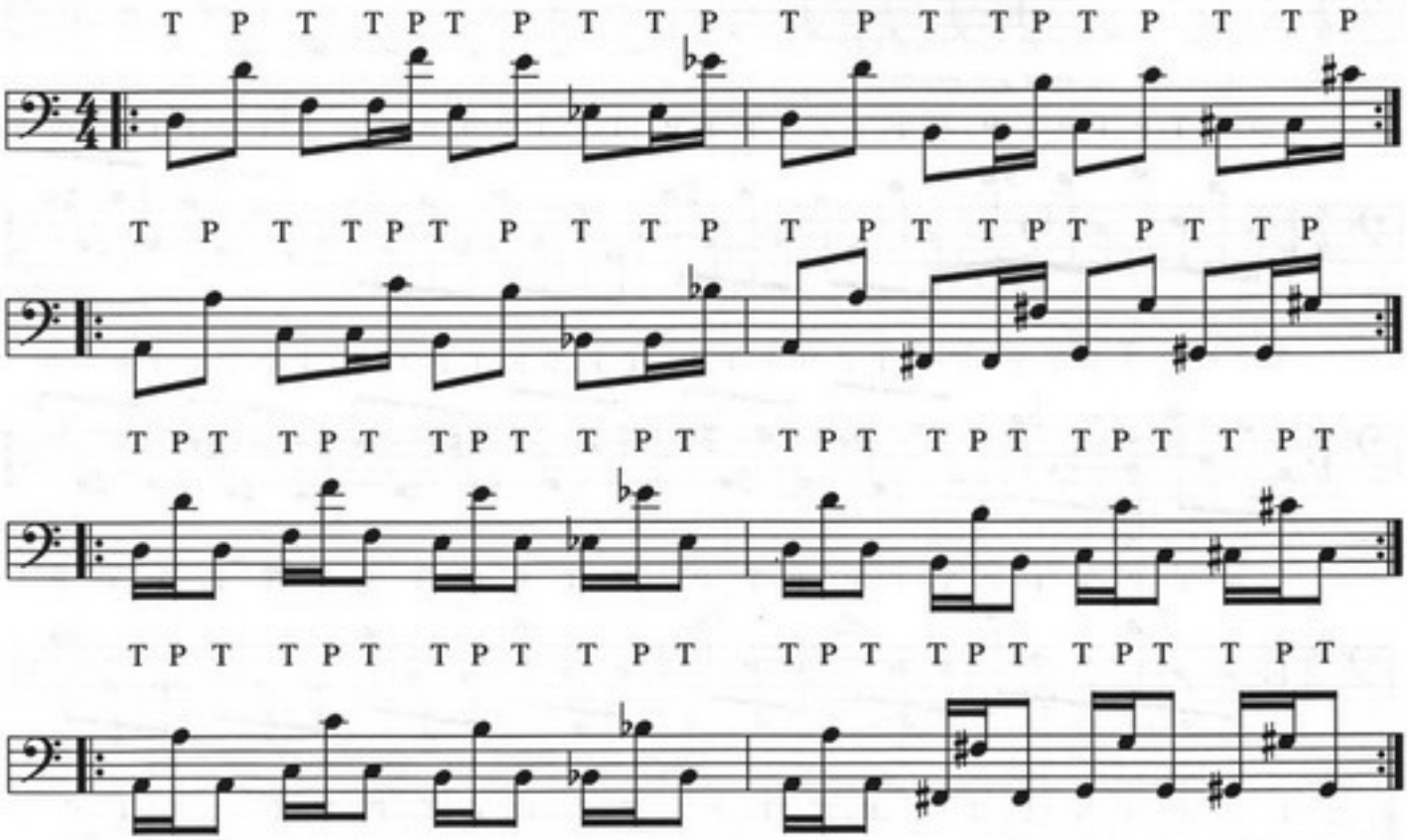
2-25.



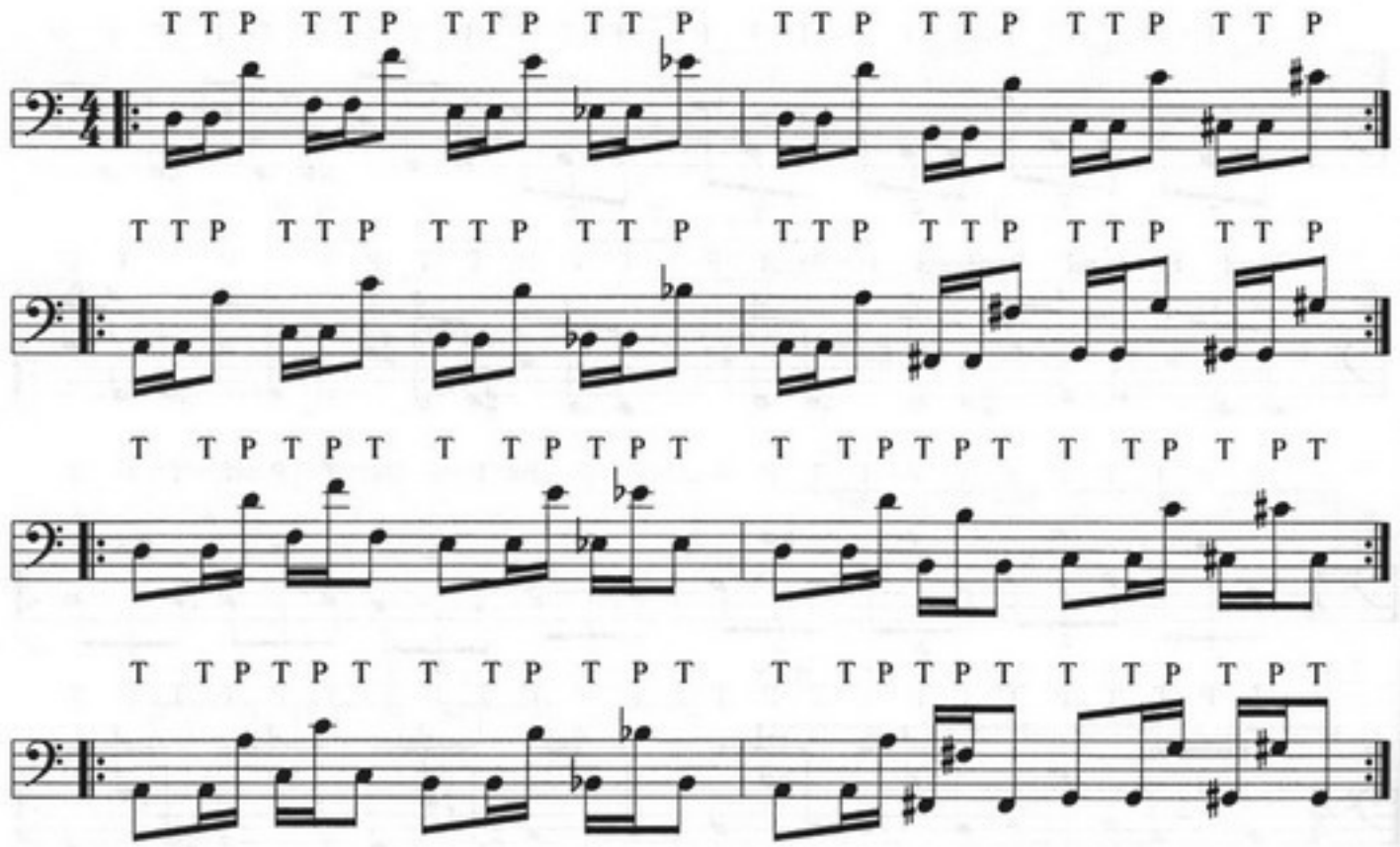
2-26.


T P T P T P

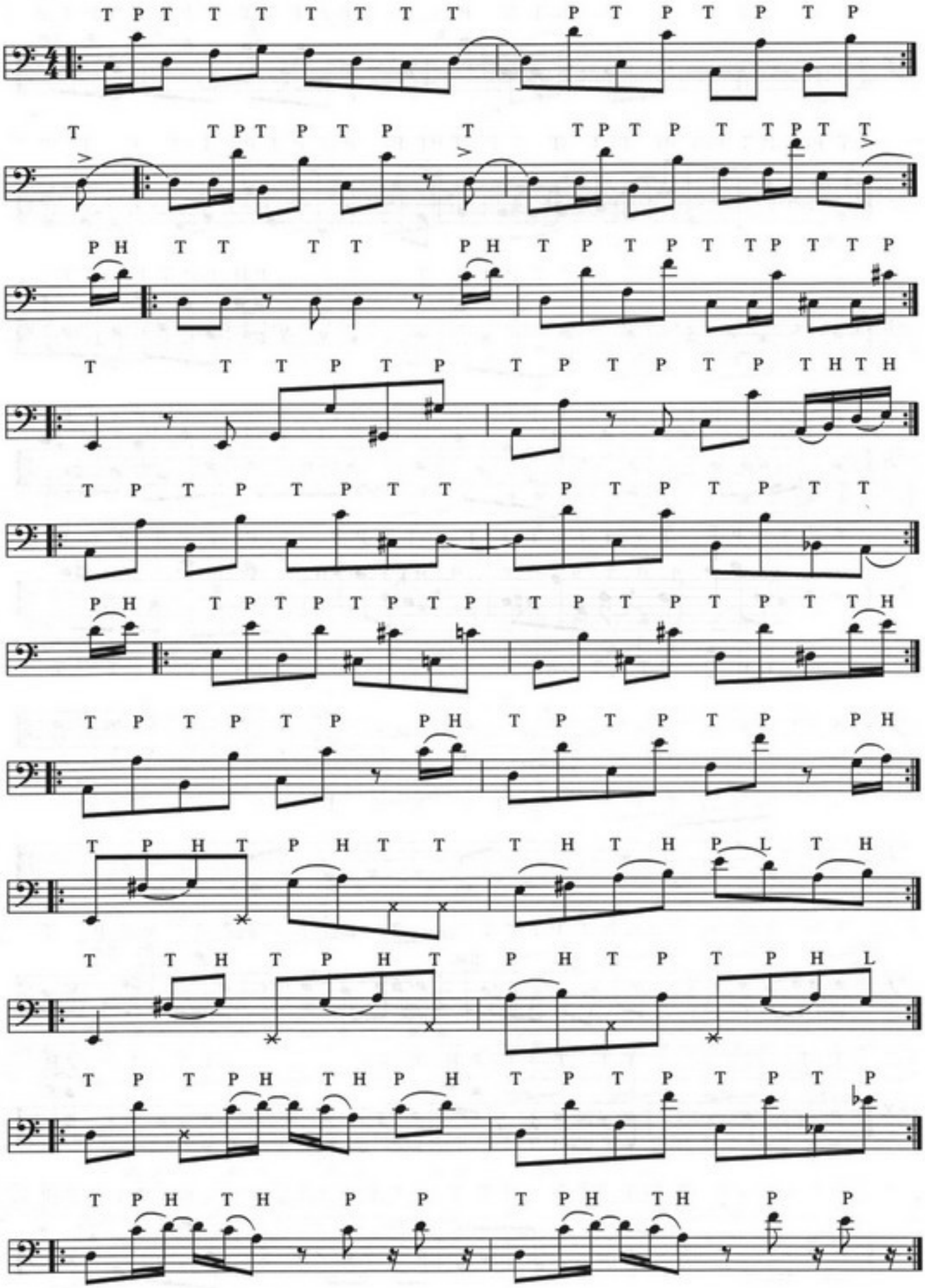
2-28. Упражнение. Не спешите играть в быстрых темпах. Сначала добейтесь упругого, танцевального ритма, который заставлял бы вас и ваших слушателей двигаться, покачиваться в задаваемом вами ритме, а лишь затем, постепенно, увеличивайте темп упражнений, стараясь не потерять достигнутого качества.



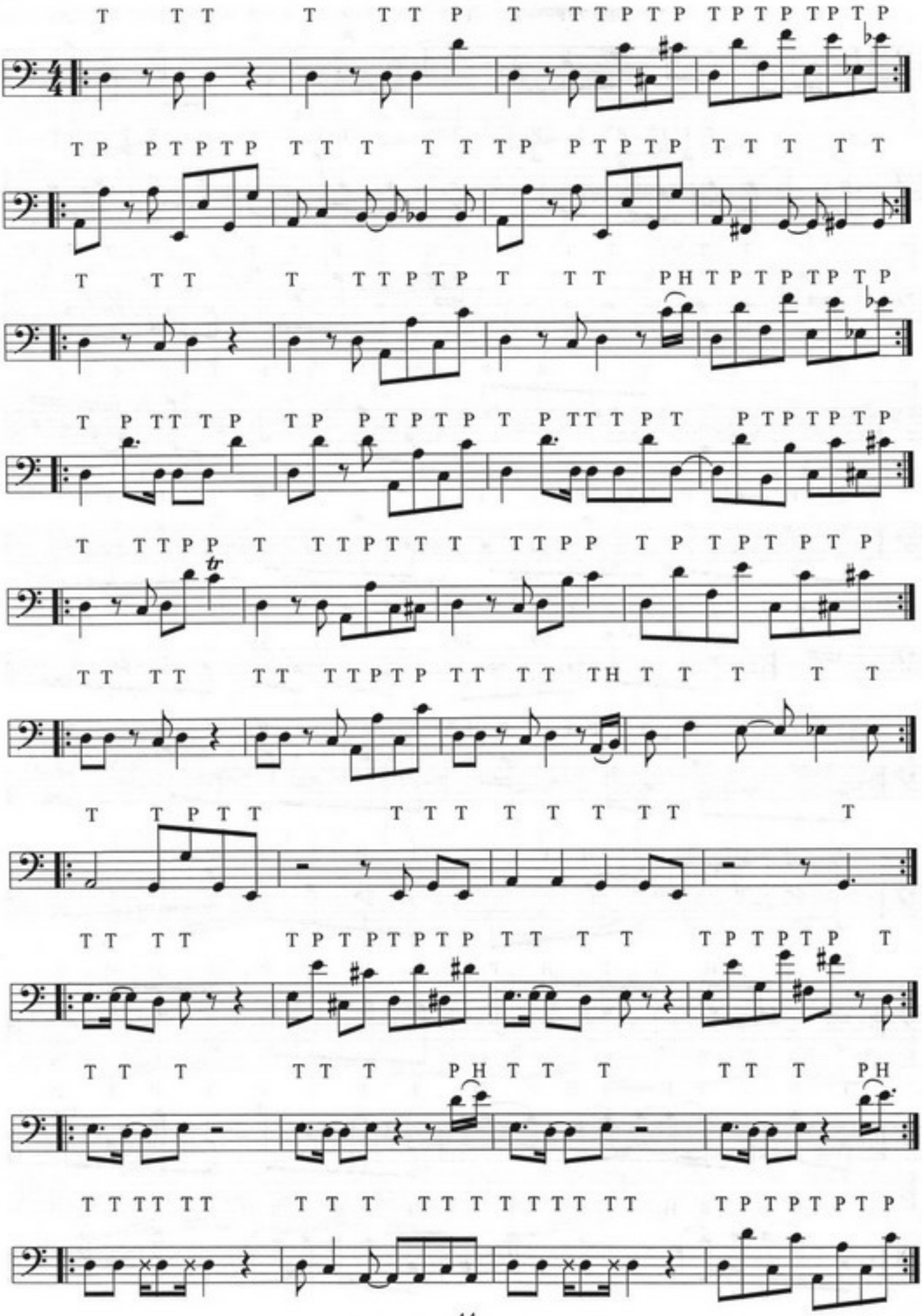
2-29.



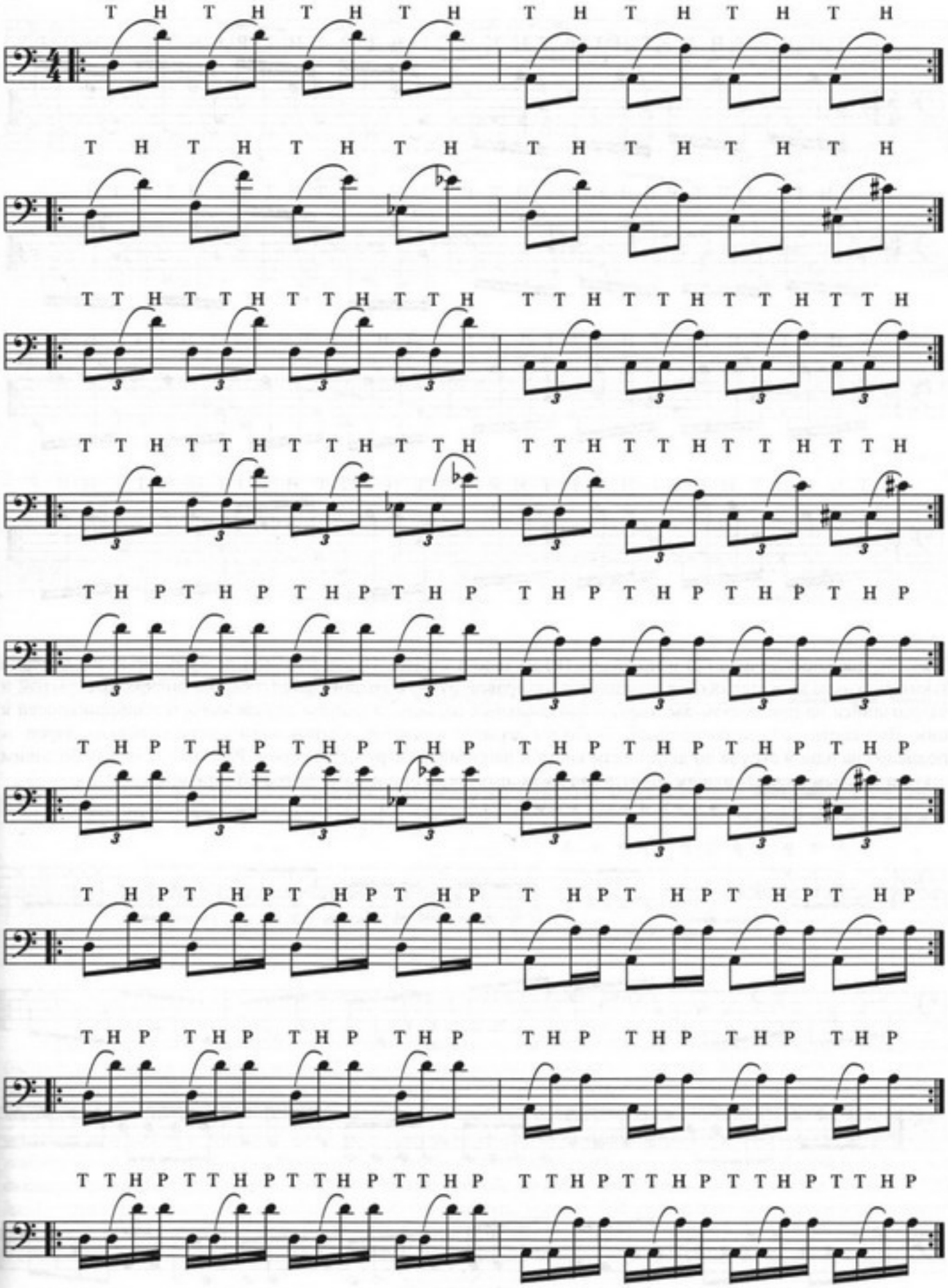
2-30. 2-х тактовые ритмические рисунки.



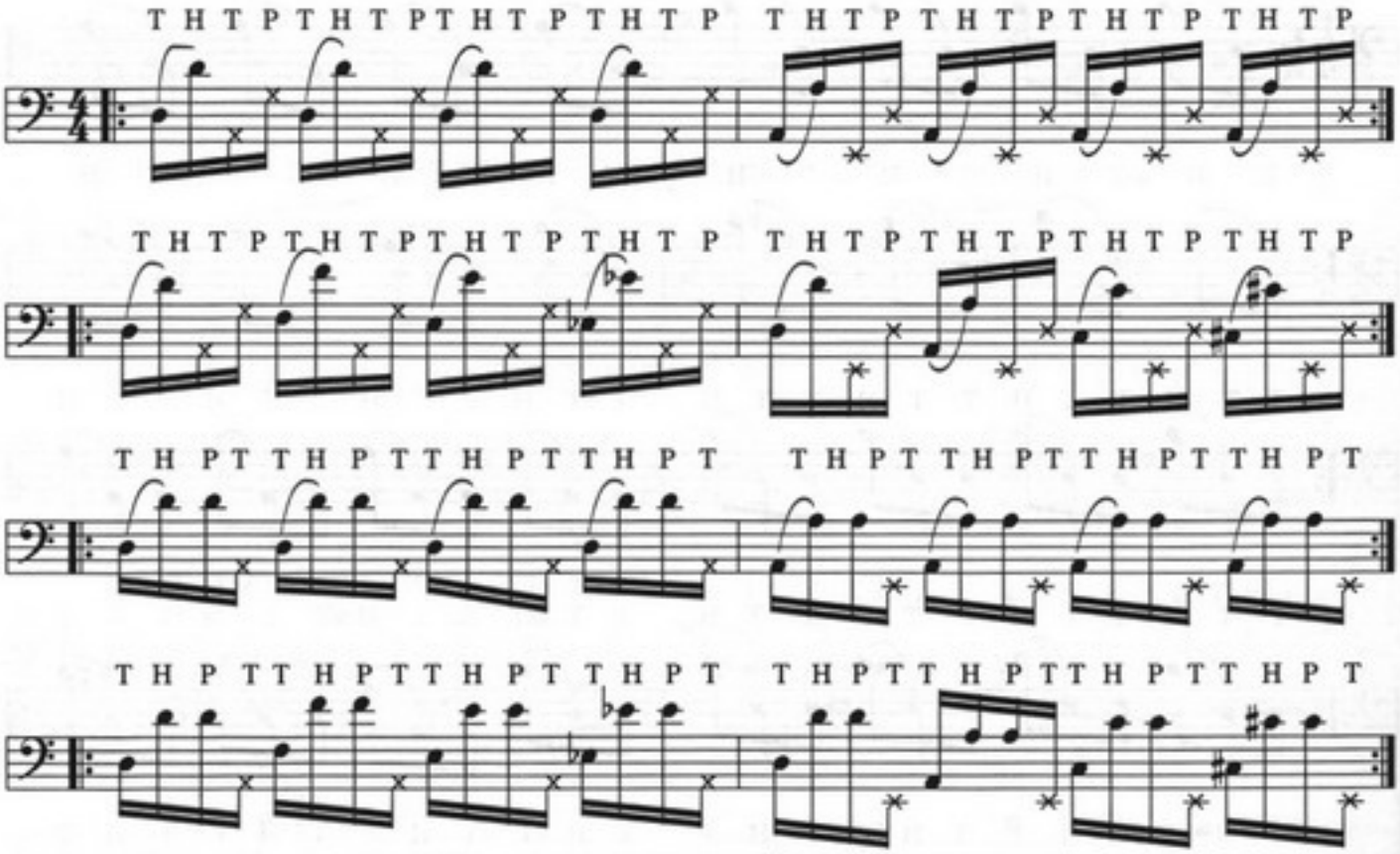
2-31. 4-х тактовые ритмические рисунки.


T T T T T T P T T T P T P T P T P T P T P
T P P T P T P T T T T T T P P T P T P T T T T T
T T T T T T P T P T T T P H T P T P T P T P
T P T T T P T P P T P T P T P T T T P T P T P T P T P
T T T P P T T T P T T T T T P P T P T P T P T P
tr
T T T T T T T T P T P T T T T T T H T T T T T
T T P T T T T T T T T T T T
T T T T T P T P T P T P T P T T T T T P T P T P T P T
T T T T T T P H T T T T T T T P H
T T T T T T T T T T T

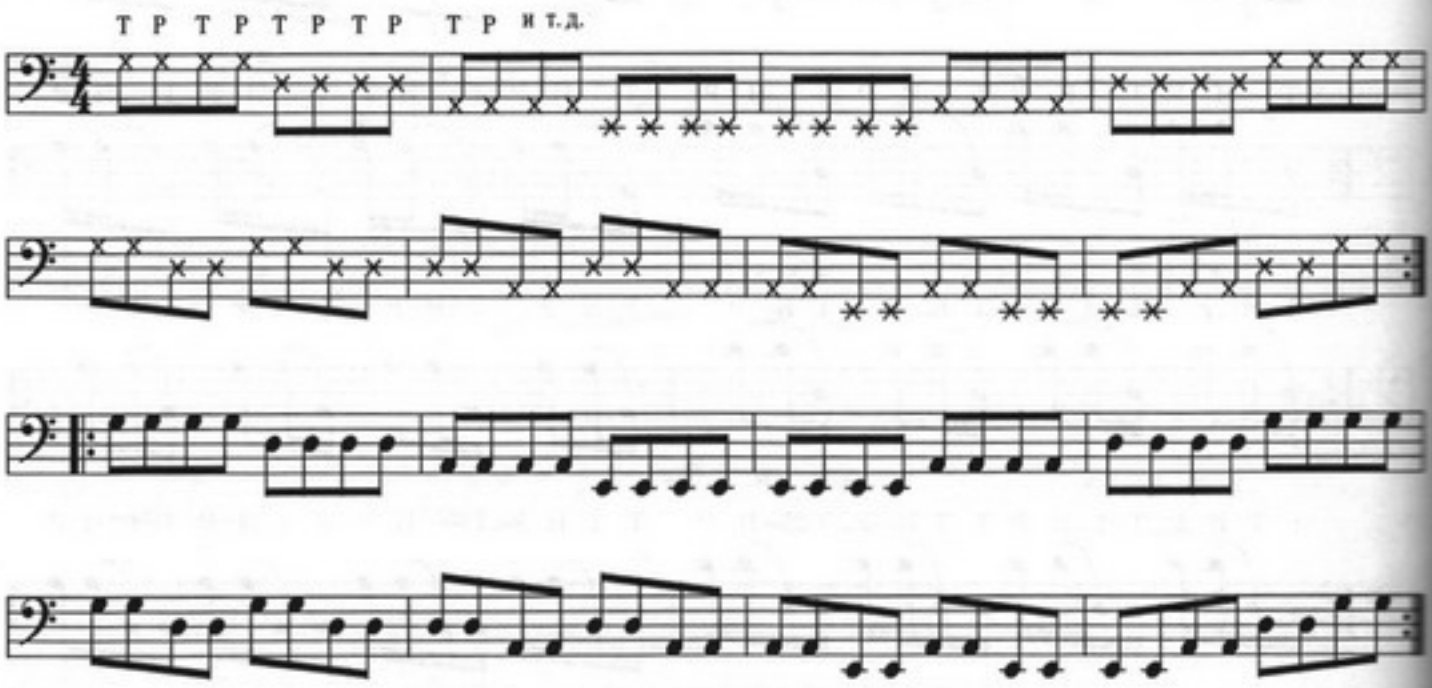
2-32. Октавные интервалы в комбинации с хамерами.



2-33. Октавные интервалы в сочетании с хамерами и глухими звуками.

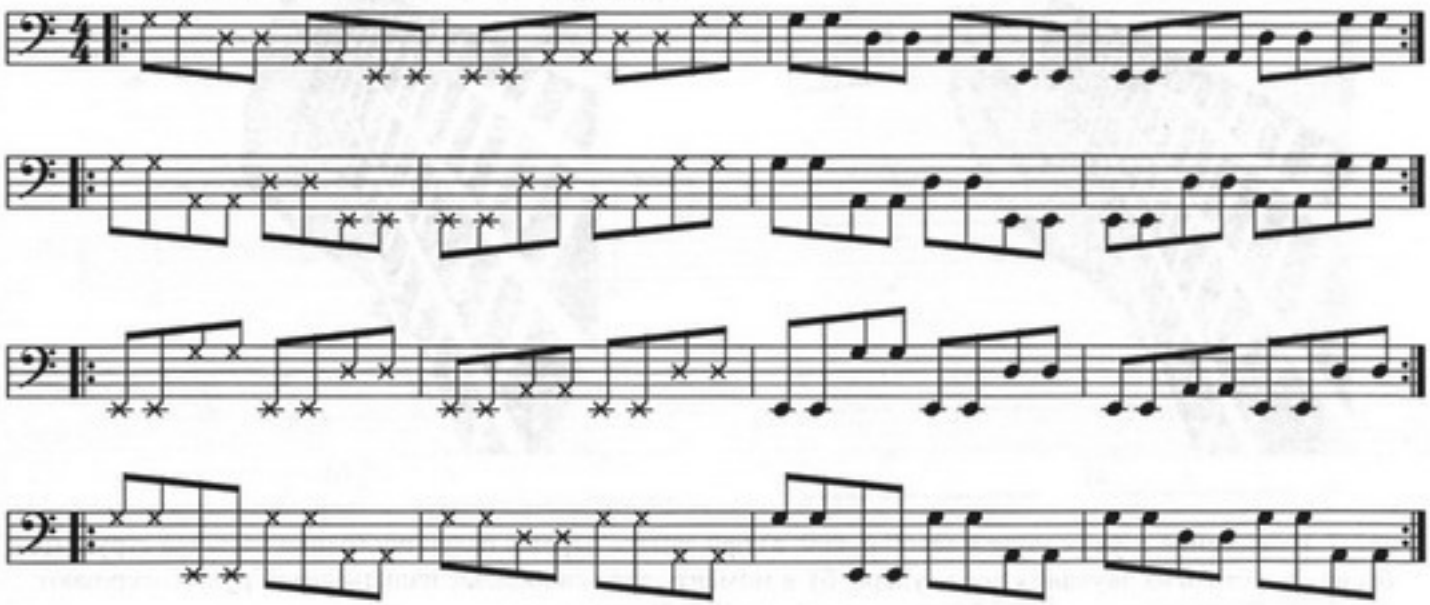


2-34. Чередование ударов (Т) и подцепов (Р) на одной струне. Отличительной особенностью исполнения таких рисунков является особая позиция кисти правой руки. Большой палец, обычно широко раскрытый и находящийся на приличном расстоянии от остальных пальцев, в данном случае значительно приближен к ним. Вид кисти должен напоминать, будто вы держите медиатор. Кстати, игра с чередованием ударов и подцепов на одной струне по движениям кисти и напоминает игру медиатором. Расстояние между большим и указательным пальцами должно быть минимальным, ведь они играют на одной струне.



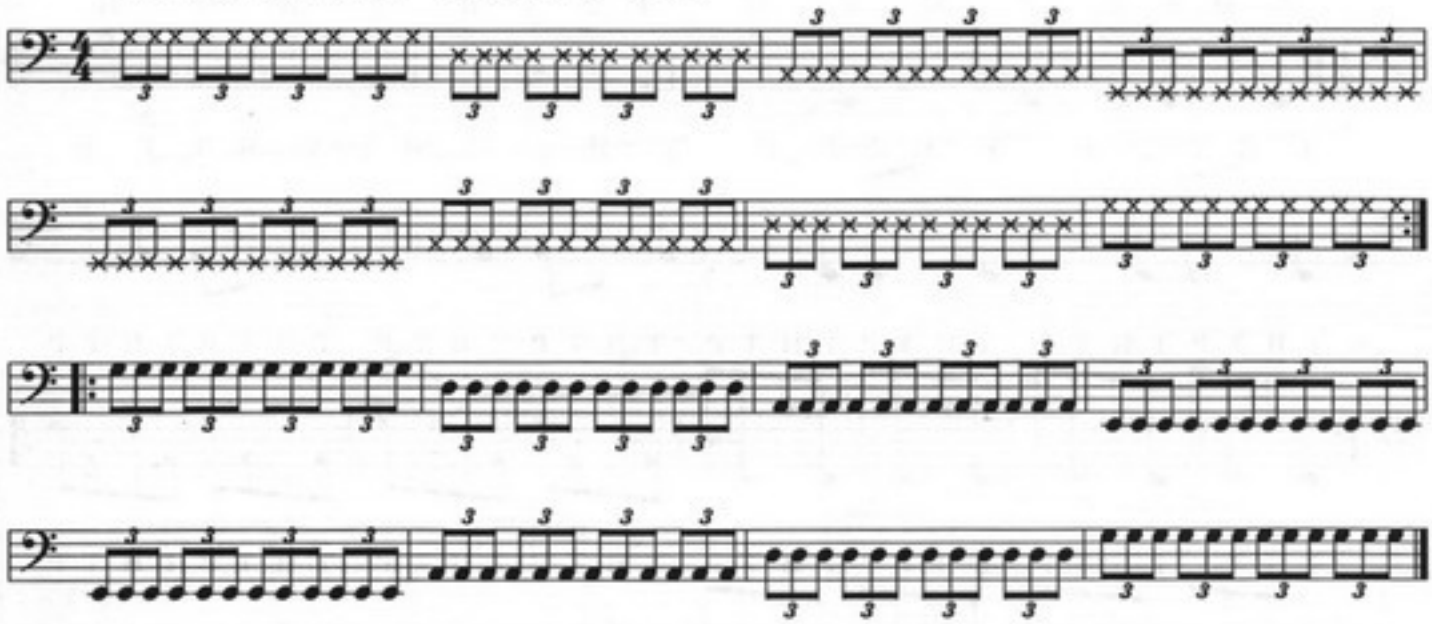
2-35.

Т Р Т Р Т Р Т Р Т Р Т Р и т. д.



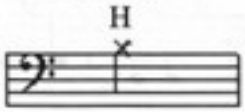
2-36. Чередование ударов и подцепов на одном звуке в триольном ритме.

Т РТ Р ТРТ РТ РТ Р ТРТ Р ТР и т. д.

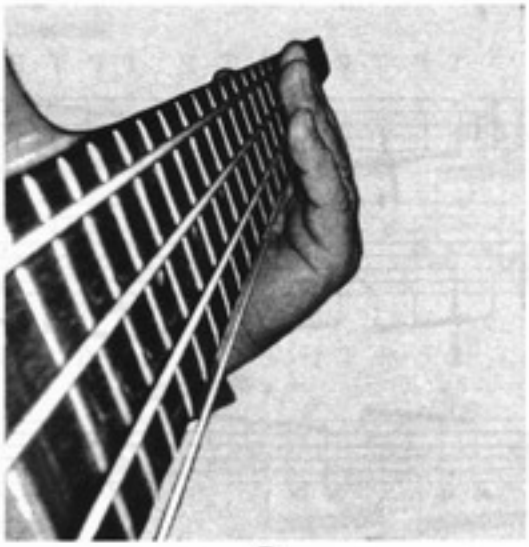


Извлечение глухих звуков левой рукой.

Ещё один приём извлечения глухих звуков заключается в ударе (шлепке) пальцами левой руки по струнам бас-гитары. Удар производится всеми пальцами одновременно в любом месте грифа. Звук, получаемый таким образом, похож на глухую ноту, извлекаемую путем удара по струнам правой рукой. Достоинство этого приёма звукоизвлечения состоит в том, что чередование разных способов звукоизвлечения позволяет достичь большей скорости и ритмической точности. Глухой звук, получаемый ударом пальцами левой руки, обозначим крестообразной нотой над нотоносцем. Положение ноты на нотоносце обозначающей удар пальцами левой руки в этом случае оказывается весьма условным. В некоторых статьях для обозначения этого приёма используются буквы LH (left hand — левая рука, *англ.*). Таким образом, чтобы определить, какой рукой необходимо произвести удар, следует определить положение соответствующей ноты на нотоносце.



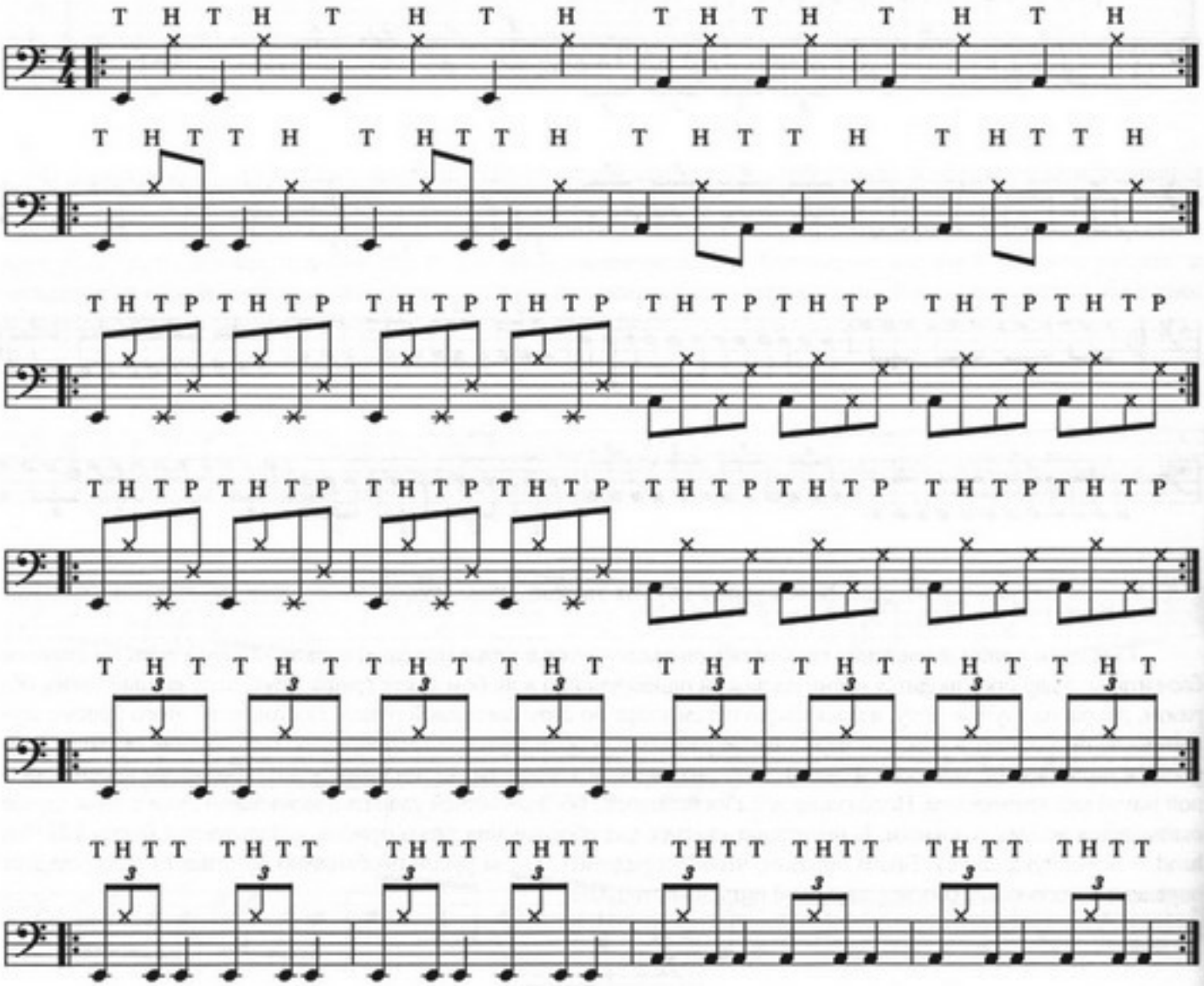
а)

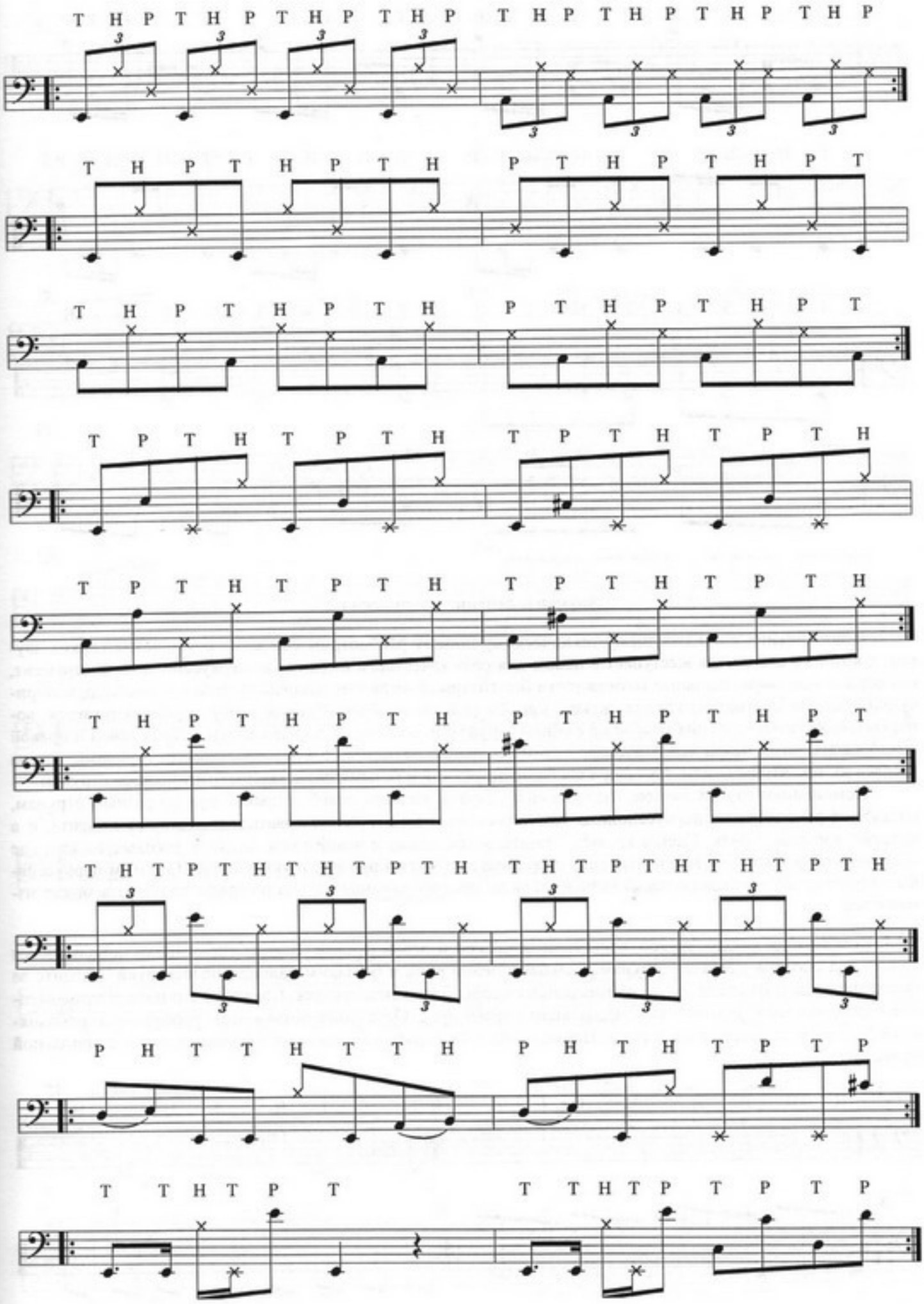


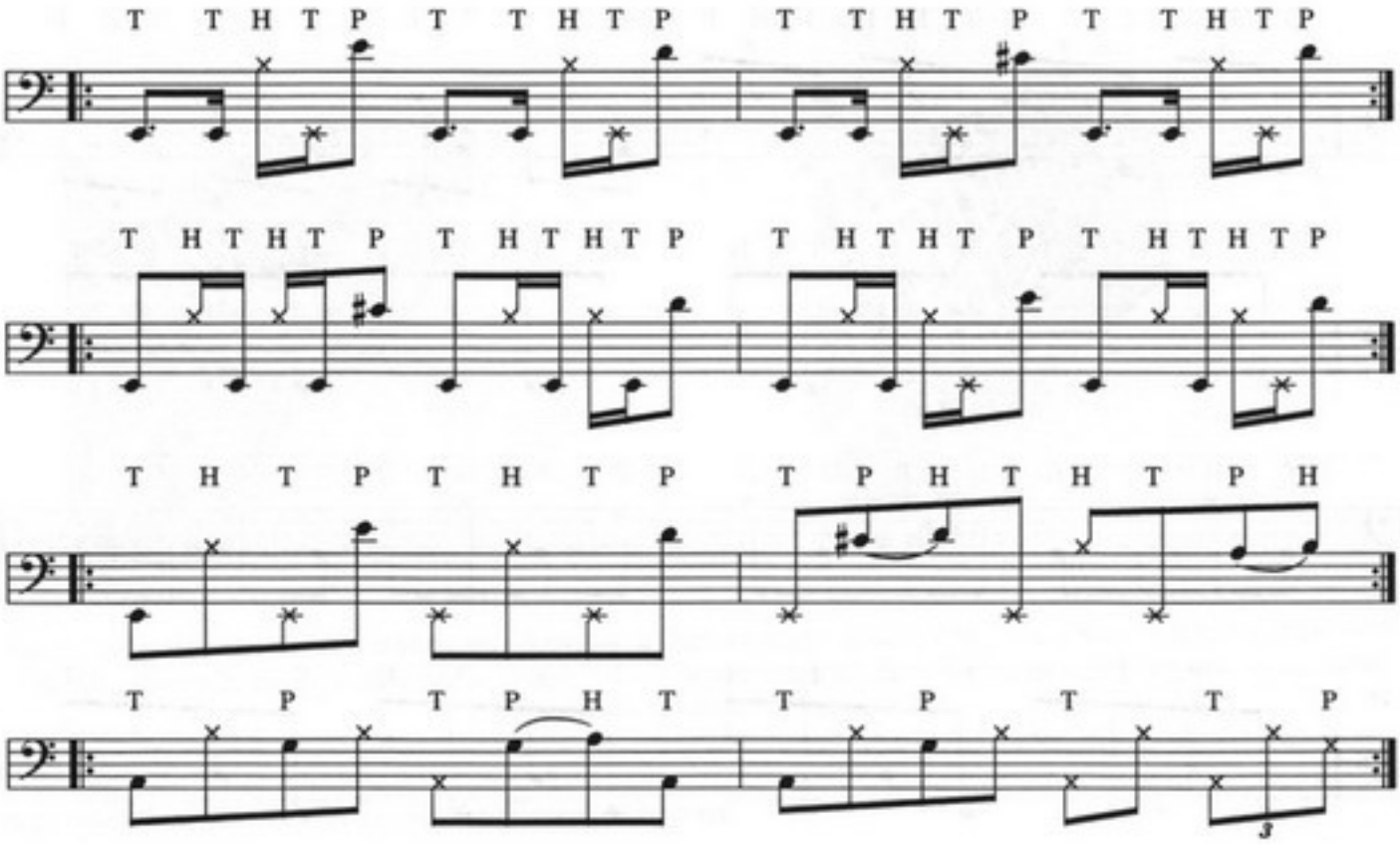
б)

Рис2-7. Извлечение глухих звуков левой рукой: а) при замахе первый палец постоянно касается струн чтобы не допустить их звучания после удара; б) в момент удара свободные пальцы левой руки совершают шлепок по всем струнам.

2-37. Комбинации различных приёмов звукоизвлечения.




T H P T H P T H P T H P T H P T H P T H P T H P
T H P T H P T H P T H P T H P T
T H P T H P T H P T H P T H P T
T P T H T P T H T P T H T P T H
T P T H T P T H T P T H T P T H
T H P T H P T H P T H P T H P T
T H T P T H T H T P T H T H T P T H
P H T T H T T H P H T H T P T P
T T H T P T T T H T P T P T P

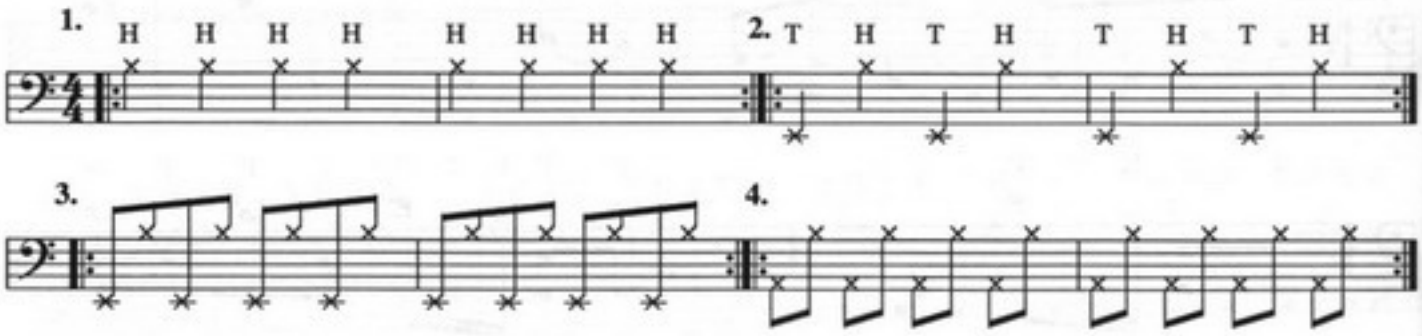


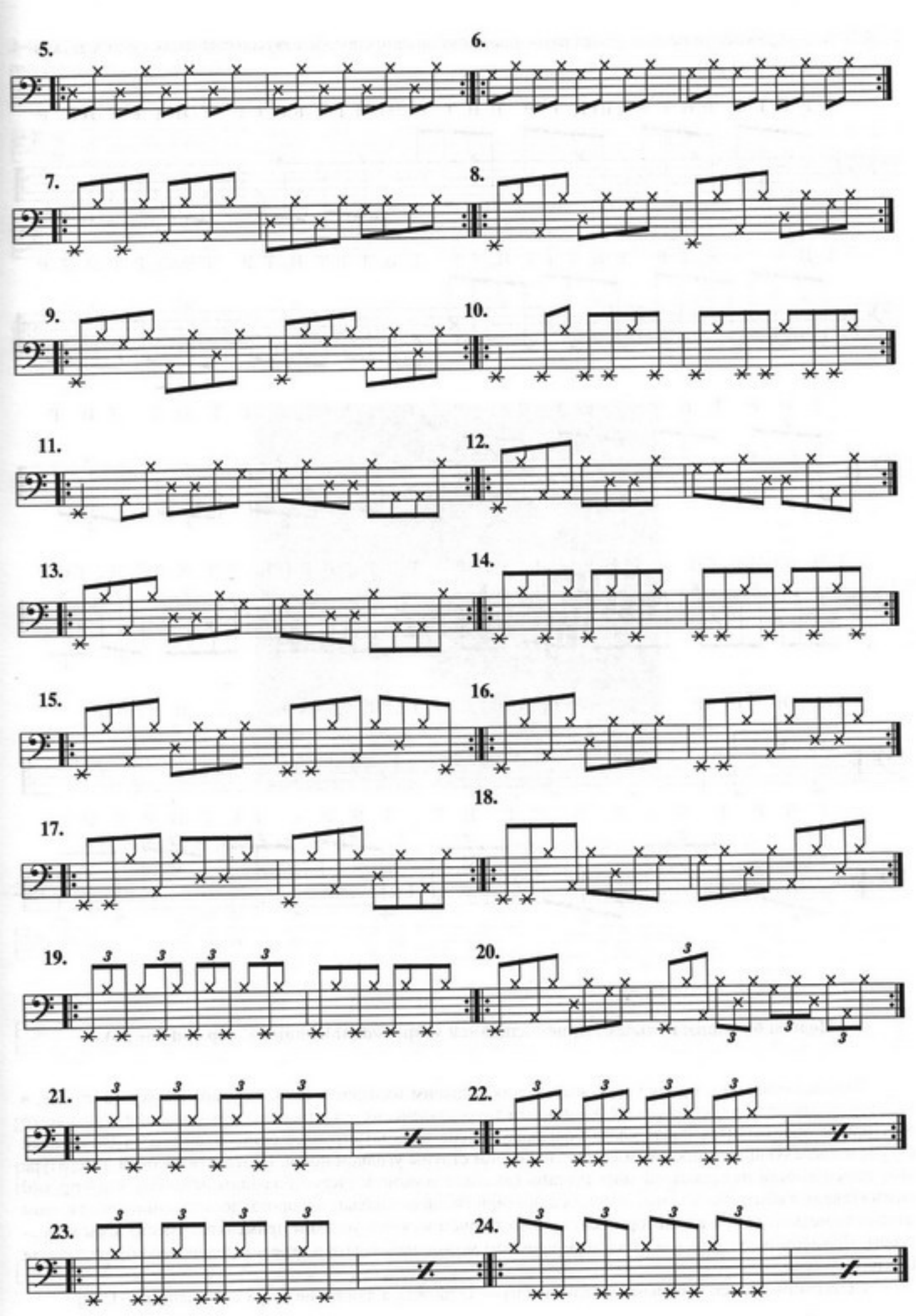
Звукоизвлечение «перкуссия».

В дополнение к предыдущему техническому приёму рассмотрим ешё одно применение глухих звуков, в котором бас-гитара выступает в новом для себя качестве, а именно как перкуссионный инструмент, создавая новые выразительные возможности бас-гитары. В отличие от предыдущего приёма играемые рисунки целиком состоят из глухих звуков, причём разных тембров. Разный тембр звука достигается, во-первых, за счёт чередования ударов по разным струнам и, во-вторых, чередованием ударов левой и правой рук. Указательный палец левой руки при этом постоянно находится в контакте со всеми струнами, слегка касаясь их так, чтобы они не звучали, а свободные средний и безымянный пальцы бьют по всем струнам.

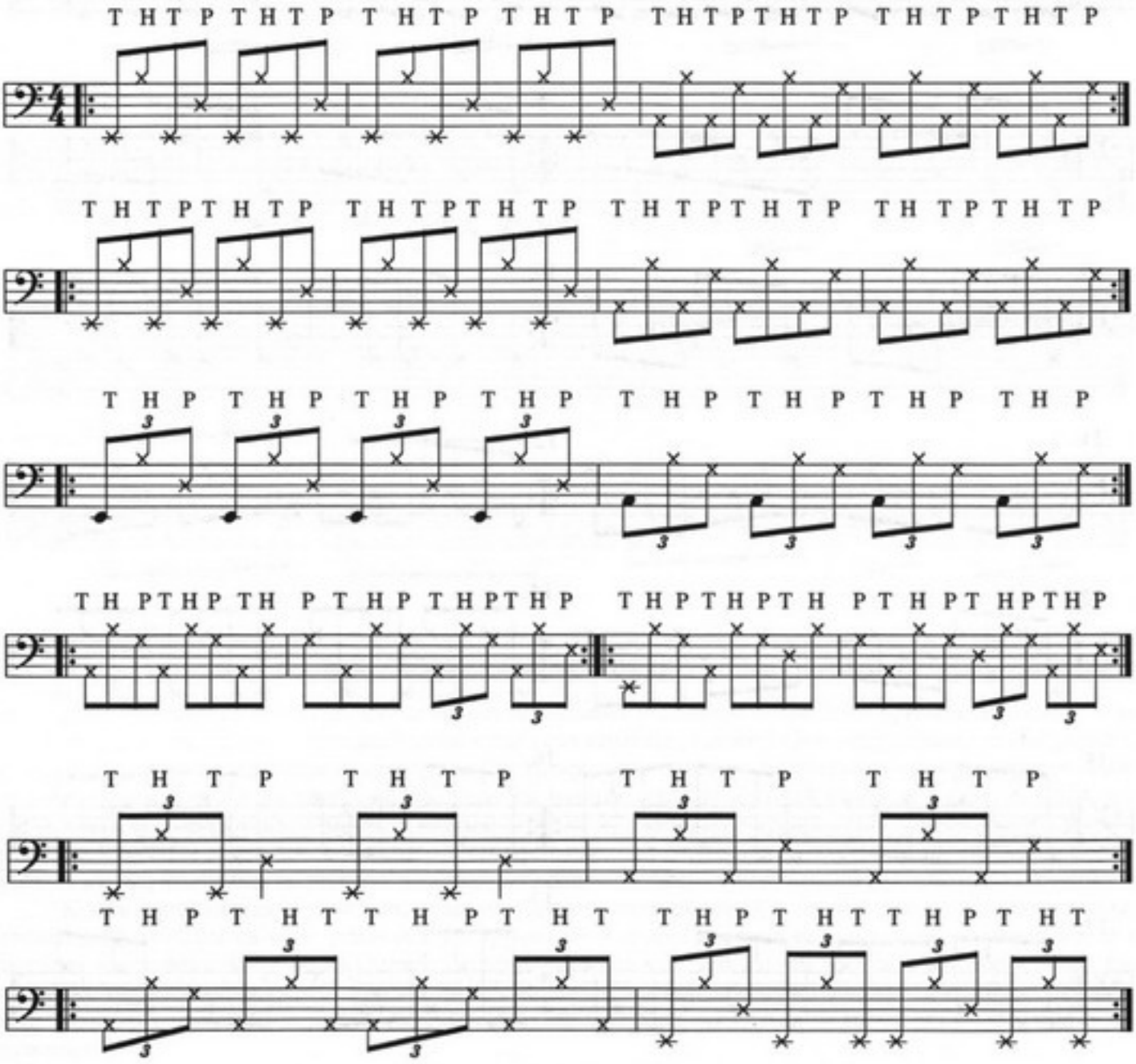
Комбинации глухих звуков, извлекаемых ударами пальцев левой и правой рук по разным струнам, создаёт эффект игры на перкуссионных инструментах и может использоваться и в аккомпанементе, и в сольных импровизациях. Слегка касаясь указательным пальцем левой руки струн в узловых точках, где извлекаются флажолеты, можно придать получаемым звукам определённую высоту. При этом перкуссивный характер звука сохраняется. В зависимости от местоположения пальца на грифе эта высота может изменяться.

2-38. Комбинации глухих звуков, извлекаемых правой и левой руками. В этом упражнении используются только два способа удара по струнам: пальцами левой руки и большим пальцем правой руки. Следите за положением на нотоносце знака, обозначающего способ звукоизвлечения. Помните, что нота, расположенная над нотоносцем, обозначает удар пальцами левой руки. Остальные ноты в этом упражнении исполняются большим пальцем правой руки. Примеры № 3-18 играть как ровными восьмыми, так и в триольной пульсации.




5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

2-39. В этом упражнении используются различные комбинации способов звукоизвлечения глухих звуков.



Подцеп большим пальцем. Приём «двойной удар» («double thumb», «up and down»).

Помимо основного приёма звукоизвлечения большим пальцем в слэпе — удара сверху по струне, в некоторых случаях применяется ещё один приём звукоизвлечения — подцеп большим пальцем. Чаще всего этот приём производится после удара большого пальца вниз по струне с остановкой его на следующей струне и последующим движением вверх с подцепом струны уголком ногтя. Поэтому в басовой литературе этот приём иногда называют **«double thumb»** (двойное звукоизвлечение большим пальцем) или **«up and down»** (вверх и вниз). Последовательность движений большого пальца «удар-подцеп» напоминает при этом движения медиатором, и в некоторых случаях этот приём может с успехом применятся вместо игры медиатором. Примеры искусного владения этим приёмом можно наблюдать в игре американского бас-гитариста Виктора Вутена.

Обозначим движение большого пальца вниз — D (down), а движение вверх с подцепом — U (up).

2-40. Следите за тем, чтобы звуки при подцепе (U) были отчётливыми, и их громкость была на уровне громкости остальных звуков.

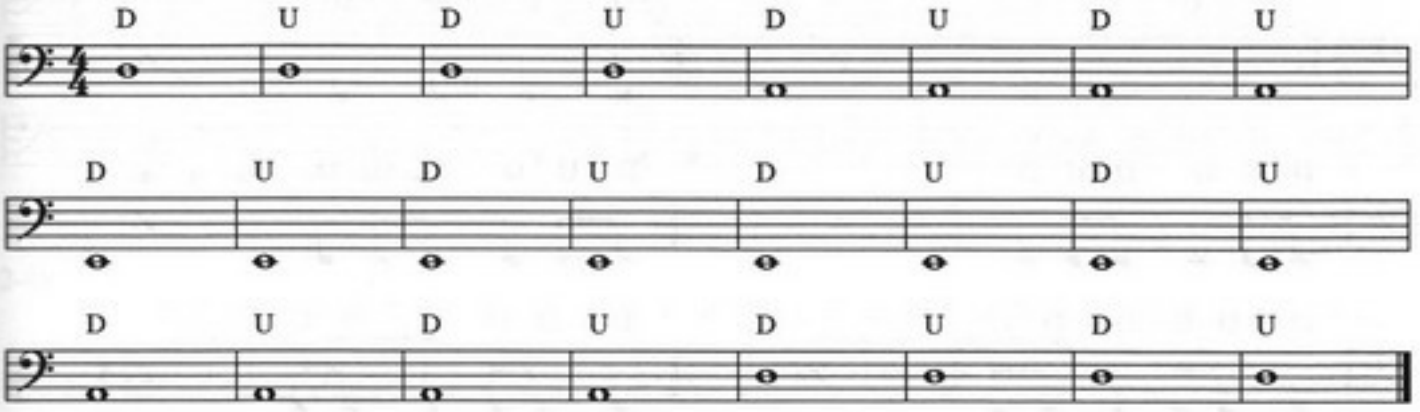
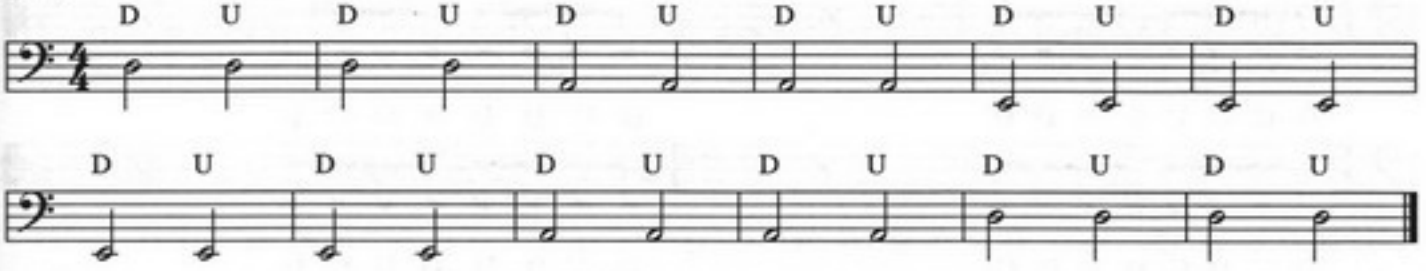
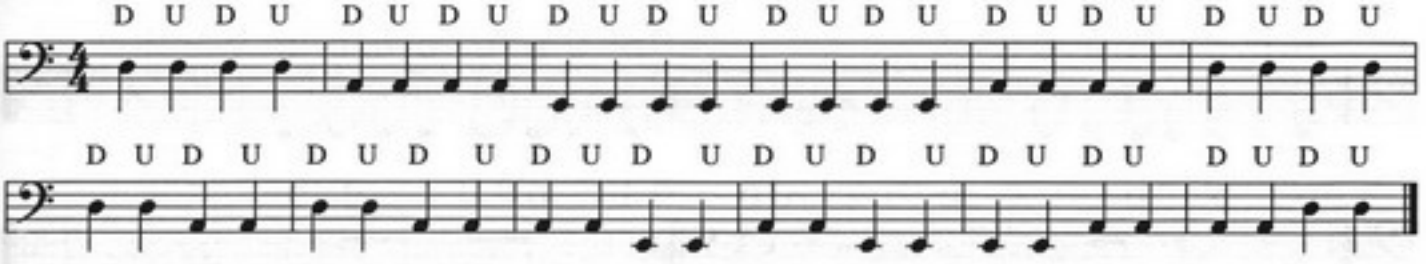


Рис. 2-6. Движение большого пальца при выполнении приёма «up and down».

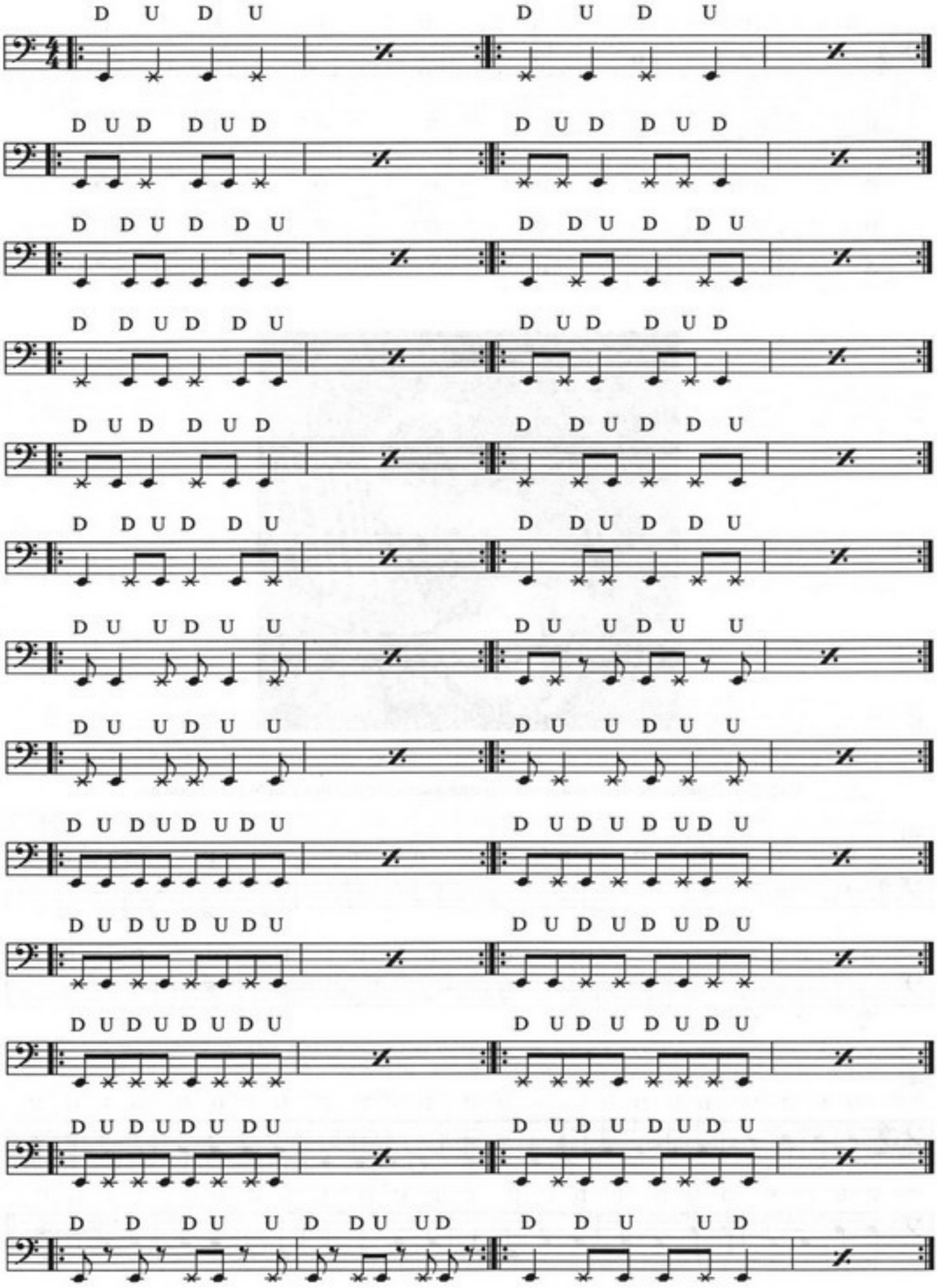
2-41.



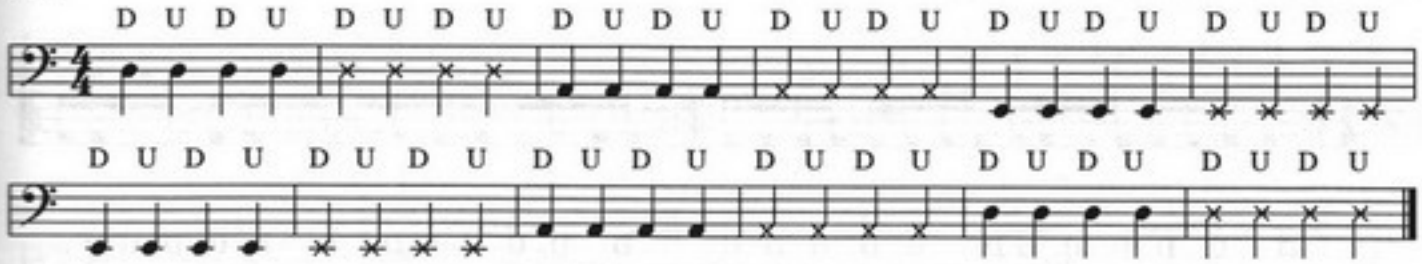
2-42.



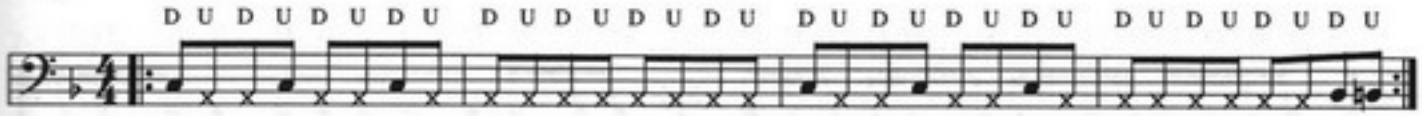
2-43. Соблюдайте хорошее качество звучания и точный ритм исполнения. Играть на всех струнах.



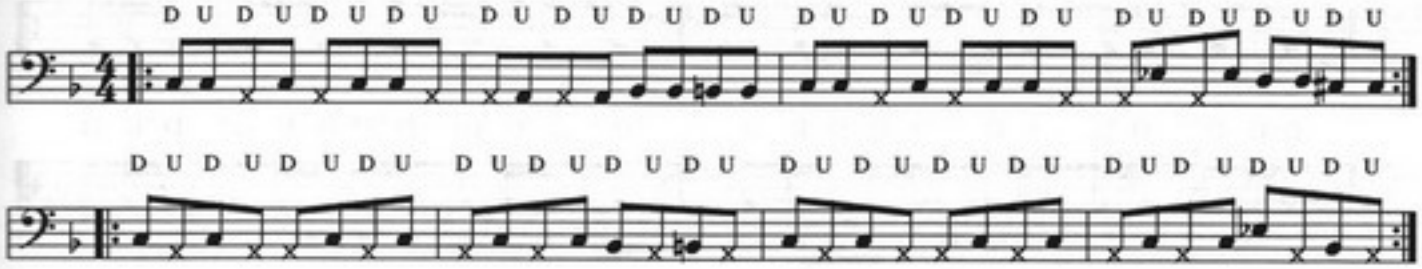
2-44.



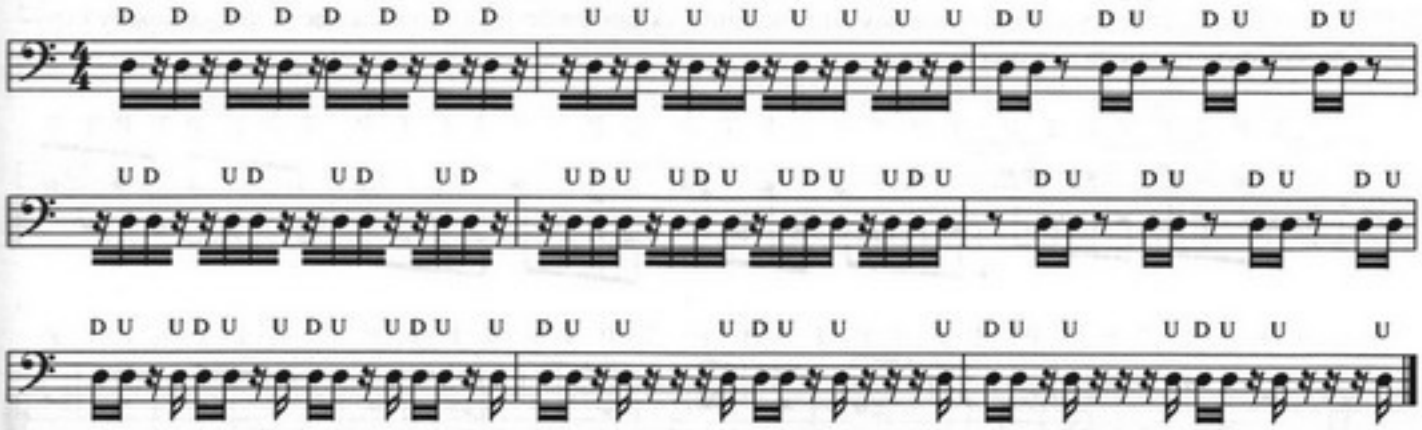
2-45.



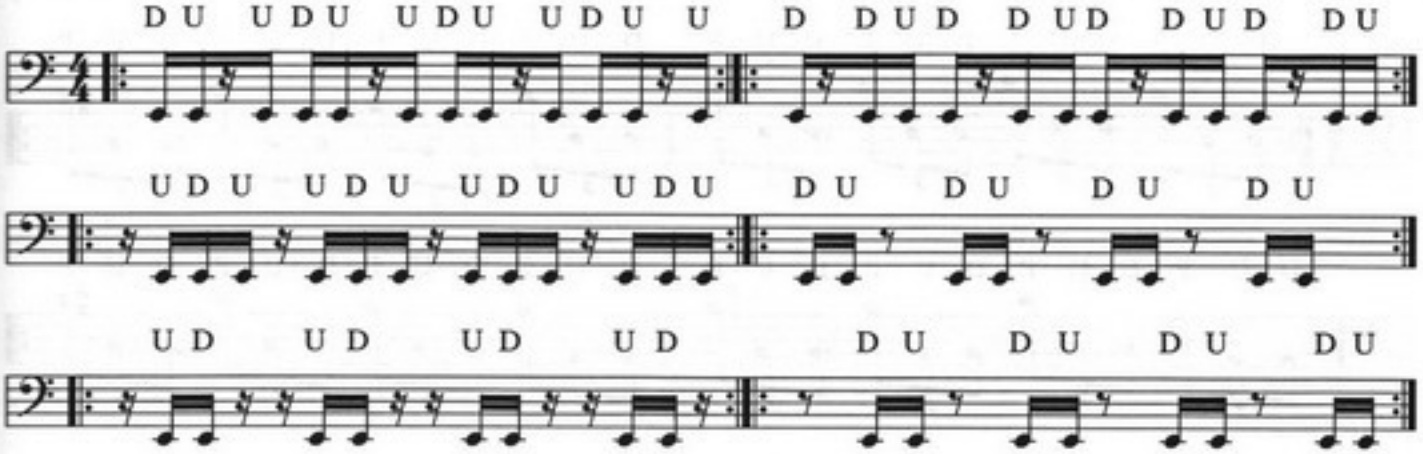
2-46.



2-47. Упражнение исполнять на струнах *ре*, *ля*, *ми*.



2-48. Упражнение исполнять на струнах *ре*, *ля*, *ми*.



2-49. Упражнение исполнять на струнах *ре*, *ля*, *ми*.

D U D U D U и т. д.

D U D U D U D U D U D U D U D D U D U D D D U D U D

D U D U D U U D D U D U D D U U D U D U U D D U

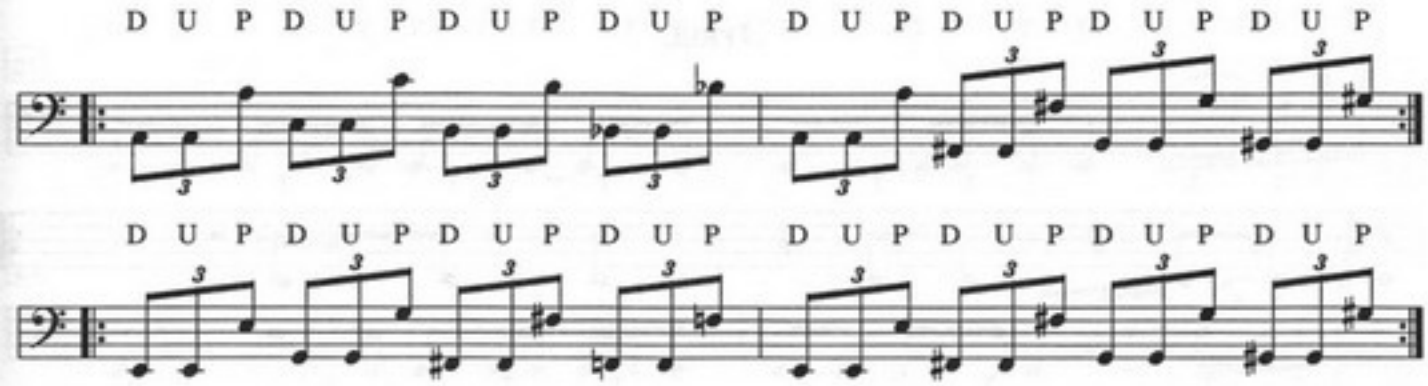
D D D U U D D D U U D D D U D D D D U D

D U D D U U D D U D U D U D D U D D U D U D U D D U D

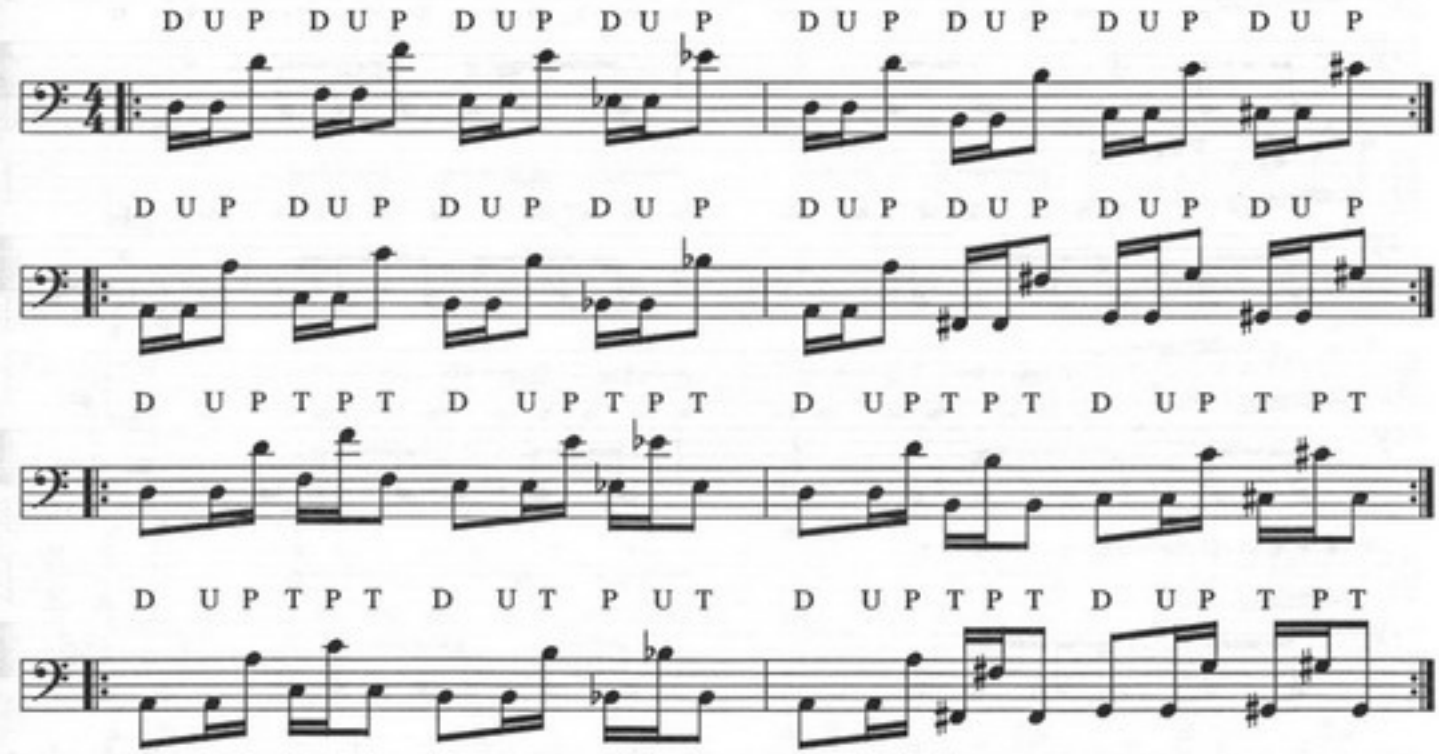
Комбинации различных способов звукоизвлечения.

2-50. Сначала проиграем уже знакомое нам упражнение, оставляя большой палец после удара между струнами до момента подцепа верхнего звука.

T P T P T P

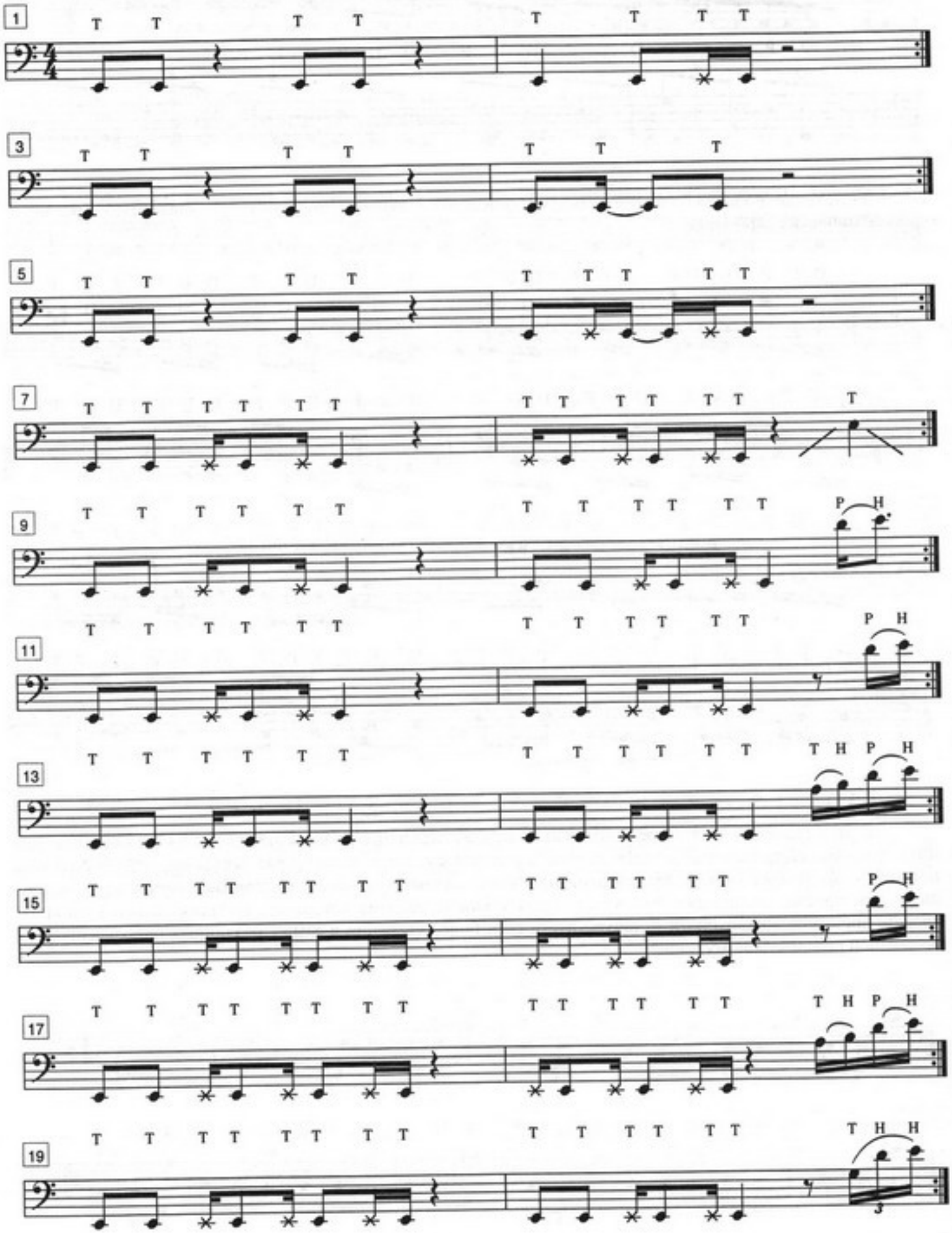


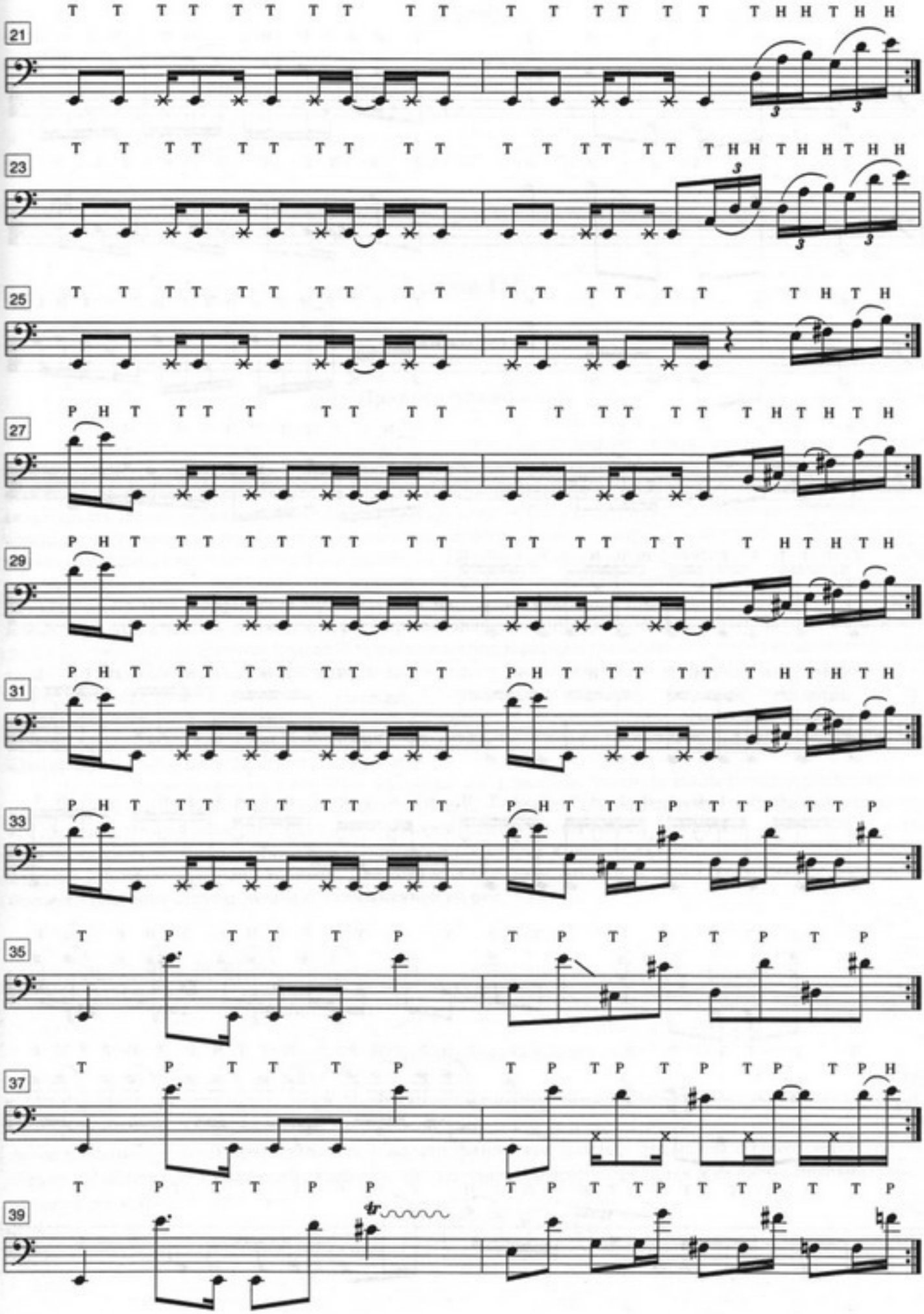
2-52. Применение подцепа большим пальцем в сочетании с другими приёмами звукоизвлечения в различных ритмических вариантах.

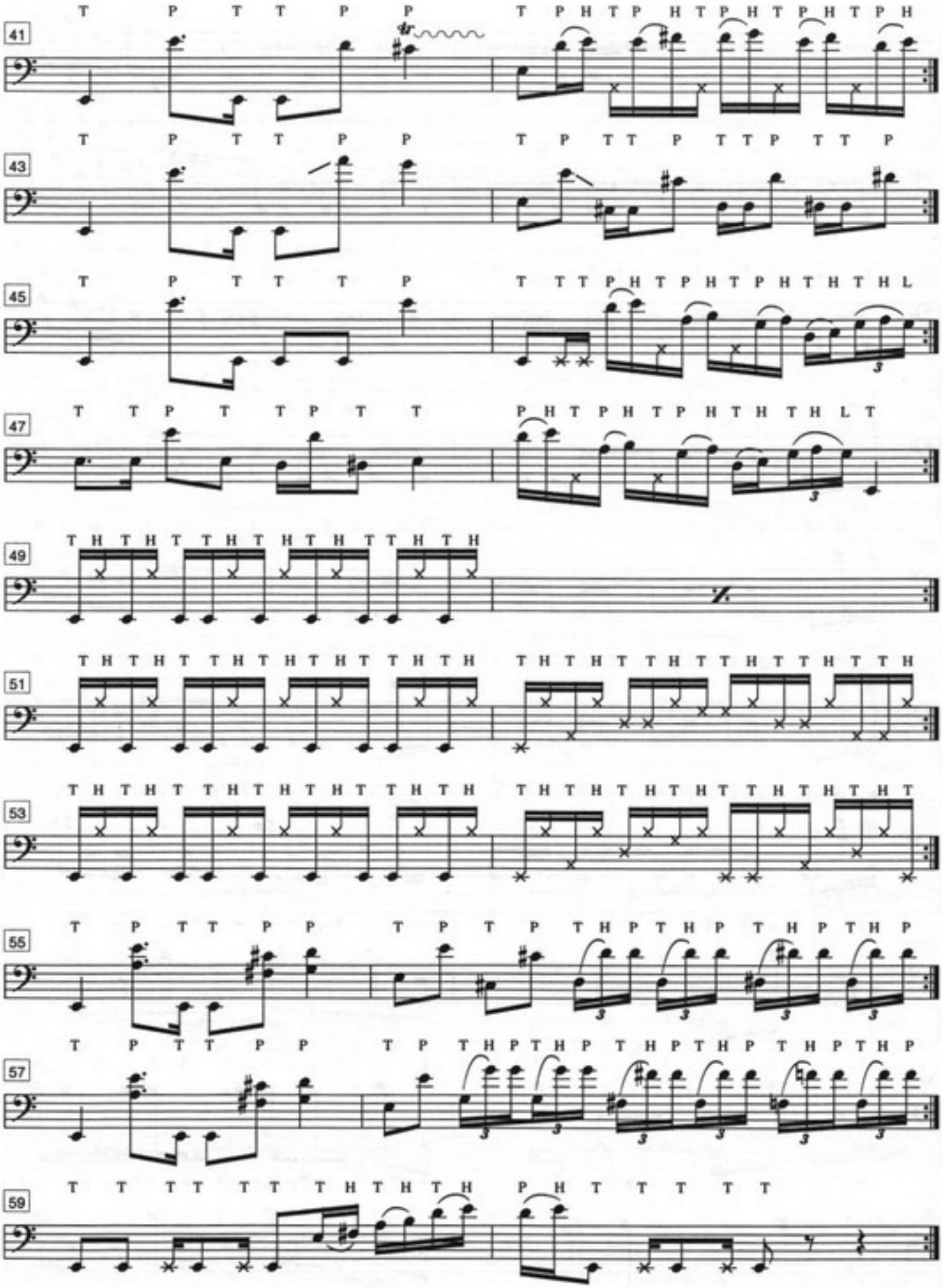


В этой главе мы рассмотрели основные, фундаментальные приёмы звукоизвлечения слэповой техники: удар большим пальцем, подцеп, глухие звуки, извлекаемые левой и правой руками, подцеп большим пальцем и др. Вместе с ранее изученными приёмами, такими как хамер, нисходящее легато, скольжение, шейк, эти приёмы составляют основу слэповой техники, овладев которыми, вы значительно расширите свои технические возможности и почувствуете себя более уверенно в самых различных направлениях современной ритмической музыки.

Этюд.




21
T T T T T T T T T T T T T T T T T T H H T H H
23
T T T T T T T T T T T T T T T T T T H H T H H T H H
25
T T T T T T T T T T T T T T T T T T T H T H
27
P H T T T T T T T T T T T T T T T T T H T H T H
29
P H T T T T T T T T T T T T T T T T T H T H T H
31
P H T T T T T T T T T T P H T T T T T T H T H T H
33
P H T T T T T T T T T T P H T T T P T T P T T P
35
T P T T T P T P T P T P T P T P
37
T P T T T P T P T P T P T P T P T P H
39
T P T T P P T P T T P T T P T T P


41
T P T T P P T P H T P H T P H T P H T P H
43
T P T T P P T P T T P T T P T T P
45
T P T T T P T T T P H T P H T P H T H T H L
47
T T P T T P T T P H T P H T P H T H T H L T
49
T H T H T T H T H T H T T H T H
51
T H T H T T H T H T H T T H T H T H T H T T H T T H T T H T T H
53
T H T H T T H T H T H T T H T H T H T H T H T T H T H T H T
55
T P T T P P T P T P T H P T H P T H P T H P
57
T P T T P P T P T H P T H P T H P T H P T H P T H P
59
T T T T T T T H T H T H P H T T T T T

Глава III.

Флажолеты.

Природа флажолетов.

Возможность использования флажолетов существенно расширяет звуковой диапазон бас-гитары в верхнем регистре, а умелое их применение позволяет исполнителям создавать новые звуковые оттенки, особенно в композициях лирического настроения. Первоначально, основной задачей музыкантов, взявшихся осваивать новый появившийся на эстраде инструмент — бас-гитару, было накопление первоначального опыта игры, освоение в первую очередь низкого регистра, взамен контрабаса, который ранее заполнял в звучании ансамбля эту часть звукового диапазона. Поэтому использование флажолетов на бас-гитаре было весьма ограниченным, да и стилистика музыки той поры не способствовала развитию этой тонкой техники. Однако по мере усложнения музыкального материала, благодаря постоянному поиску музыкантами новых звуковых красок и потребности расширения диапазона инструмента, флажолеты всё чаще стали звучать в партиях бас-гитаристов. Большой толчок развитию и распространению этого приема дало творчество таких выдающихся бас-гитаристов как Стэнли Кларка и, особенно, Жако Пасториуса, широко использовавшего как натуральные, так и искусственные флажолеты, а также созвучия, в которых обычное звукоизвлечение сочетается с флажолетами, что придает звучанию бас-гитары новое качество. В настоящее время развитие флажолетной техники исполнения тесно связано с именами таких знаменитых бас-гитаристов, как Виктор Вутен, Бани Брунел, Перси Джонс и др.

Что же такое флажолет и откуда появляются столь высокие звуки на таком низкозвучащем инструменте как бас-гитара? Своё название флажолет (flageol — флейта, *франц.*) получил от старинного духового инструмента, разновидности флейты, звук которой сходен со звучанием флажолета. Мы уже знаем, что звук флажолета можно получить, слегка прикасаясь к струне в нескольких, строго определённых точках, которые называют узловыми точками. Для того чтобы понять, что это за точки, поподробнее рассмотрим процесс колебания струны, условно изображенной на рис. 3-1.

Рис. 3-1. Основное колебание струны.

Струна, колеблющаяся целиком, производит основную частоту, определяющую высоту звука. Это наиболее слышимый звук, кажущийся единственным, однако этот звук сопровождается целым рядом почти не уловимых слухом призвуков. Как показали физические опыты, это явление объясняется тем, что струна колеблется не только всей своей длиной, но одновременно колеблются и ее части: половина, треть, четверть и т.д. (рис. 3-2).

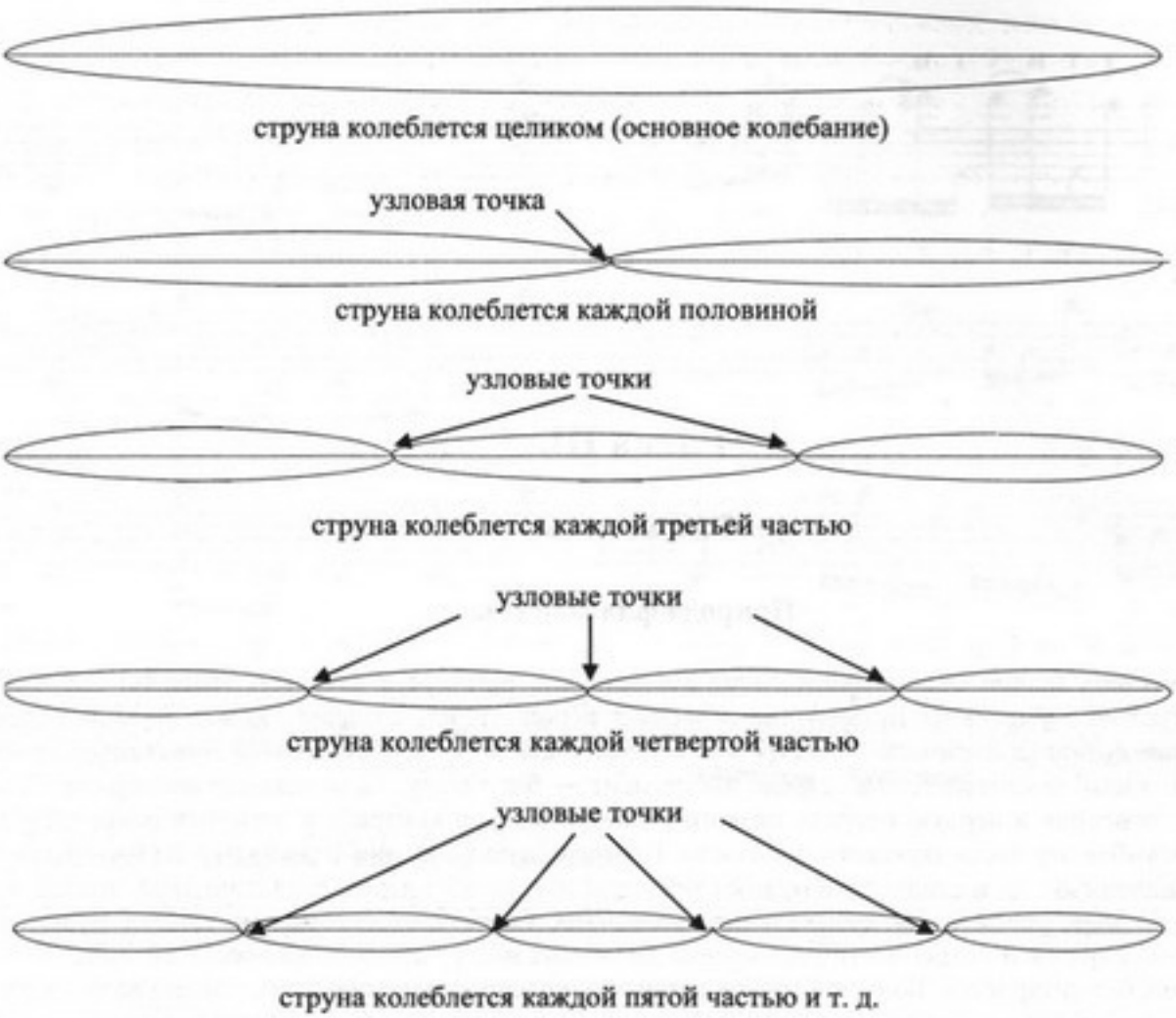


Рис. 3-2. Схема колебаний струны.

Каждое из этих колебаний даёт свой вклад в общее звучание струны. Эти составные части сложного звука называют частичными тонами, **гармониками** (harmonics *англ.*) либо **обертонами**. В результате суммирования всех колебаний и возникает звук сложного состава. Известно, например, что звук *ля* первой октавы воспринимается нами благодаря колебаниям окружающей нас воздушной среды, которая с частотой 440 герц (т.е. 440 колебаний в секунду) воздействует на наши ушные перепонки. Эти колебания, в свою очередь, возникают от колебания струны на струнном инструменте, либо от колебания столба воздуха в духовом инструменте. Чем же отличаются между собой звуки *ля*, воспроизведённый на гитаре, фортепиано, и саксофоне? Основная частота колебаний (в струнном инструменте это колебание струны по всей длине — см. рис. 3-1) у всех этих инструментов в данном случае одинакова (440 герц), но форма этих колебаний и взаимное соотношение обертонов существенно различны, что и влияет на тембр или окраску звука. Чем больше звук инструмента насыщен обертонами, тем богаче и красивее его тембр. Каждый музыкальный инструмент имеет свой неповторимый звуковой спектр, благодаря которому мы и различаем их между собой. Именно обертоны и формируют тембр инструмента, делают звук его непохожим на звук других инструментов. Большое влияние на тембр оказывает форма музыкального инструмента и материалы, из которых он изготовлен. Корпус любого музыкального инструмента, являясь своего рода резонатором, может сильно обогатить обертонный состав звука, а значит и его тембр.

Как правило, сила основного тона настолько больше силы звучания обертонов, что мы обычно не замечаем их присутствия. Человеческий слух воспринимает звуки, имеющие не менее 16 и не более 20 000 колебаний в секунду. Из них в музыке применяются звуки, имеющие основную частоту примерно от 16 до 4200 колебаний в секунду. Это диапазон колебаний основных частот, формирующих высоту звука. Остальные колебания, присутствующие в звуке, составляют колебания обертонов. Они принадлежат более высокой части слышимого диапазона, не влияют на высоту звука, а придают ему специфическое, индивидуальное для каждого инструмента или голоса характерное звучание и неповторимость, т.е. то, что мы называем тембром.

При сосредоточенном внимании можно все же услышать некоторые обертоны. Номер каждого обертона равен знаменателю дроби, означающей, какой частью струны он издается. Например, 3-й обертон издается 1/3 частью струны с частотой, равной утроенной основной частоте. Если принять за единицу частоту колебаний первого (основного) звука, то частота колебаний частичных тонов (обертонов) выразится рядом простых чисел: 1, 2, 3, 4, и т. д. Другими словами, частота колебаний половины струны (второго обертона) в два раза больше основной частоты, трети струны (третьего обертона) — в три раза больше и т.д. Такой ряд звуков в виде обертонов, всегда присутствующих в свободно колеблющейся струне, называется натуральным (т.к. он существует в природе), или гармоническим звукорядом. Точки деления струны на равные части будем в дальнейшем называть узловыми точками.

Обертоны могут проявлять себя не только как составная часть сложного звука, но и применяться в музыке в качестве самостоятельных звуков. Для этого нужно лишь научиться выделять их из всего звукового спектра. Этот прием, при помощи которого выделяется нужный обертон, особенно часто используется при игре на струнных инструментах. Суть его заключается в том, что обертоны, предшествующие нужному, в том числе и основная частота, приглушаются. Это достигается очень легким прикосновением струны пальцем левой руки в одной из узловых точек, показанных на рис. 3-2. Касаясь пальцем узловой точки, мы не даём возникнуть тем колебаниям струны или, другими словами, тем обертонам, которые в данной точке, при свободных колебаниях струны, имеют хорошо выраженную амплитуду. Таким образом, остаются звучать только те обертоны, которые имеют в данной точке узел. При этом высота и тембр полученного звука сильно отличается от звука свободно колеблющейся струны, поскольку все предшествующие обертона, а также основная частота колебаний струны приглушены. На письме флажолеты обозначаются по-разному: а) маленьким кружочком, помещаемым над нотой, которая должна звучать в качестве флажолета; б) ромбиком, пишущимся на месте той ноты, которая соответствует точке, где на струне находится узел колебаний, производящий требуемую ноту; в) специальными пояснениями в тексте.

Рассмотрим звукоряд обертонов, приняв за основной тон звук "до" большой октавы. Получившийся звукоряд обертонов будет иметь следующий вид (рис. 3-3):

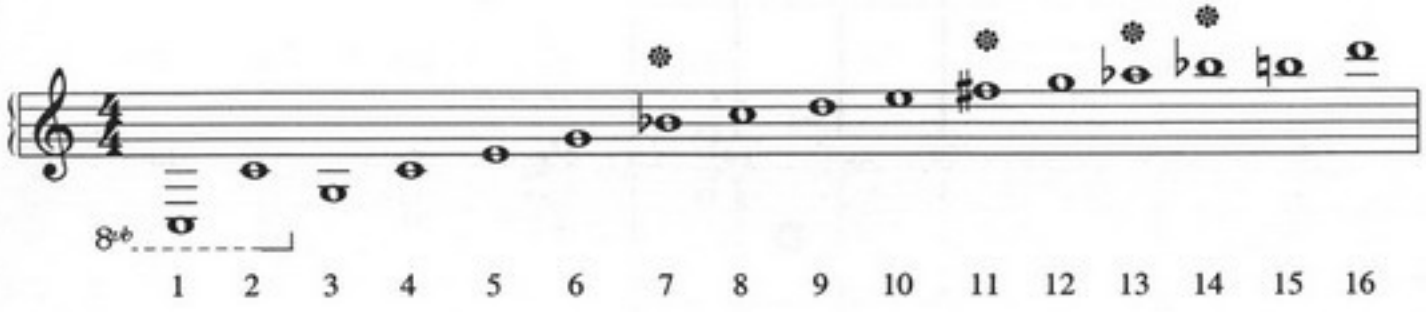


Рис. 3-3. Звукоряд обертонов.

Высота 7-го, 11-го, 13-го, 14-го обертонов, отмеченных на рисунке звездочкой, не вполне совпадают с высотой звука на клавиатуре фортепиано, настроенного по способу так называемой равномерной темперации. Этот способ настройки, принятый в настоящее время во всем мире, несколько отличается от чисто акустических соотношений. Так, например, 7-й обертон ниже звука си-бемоль приблизительно на 1/8 тона, а 11-й находится почти посередине между фа и фа-диезом. Не углубляясь в тонкости фортепианной настройки, заметим только, что для сохранения стройного звучания желательно использовать обертоны (флажолеты) с более низкими порядковыми номерами, тем более что звучание их более чистое и качественное.

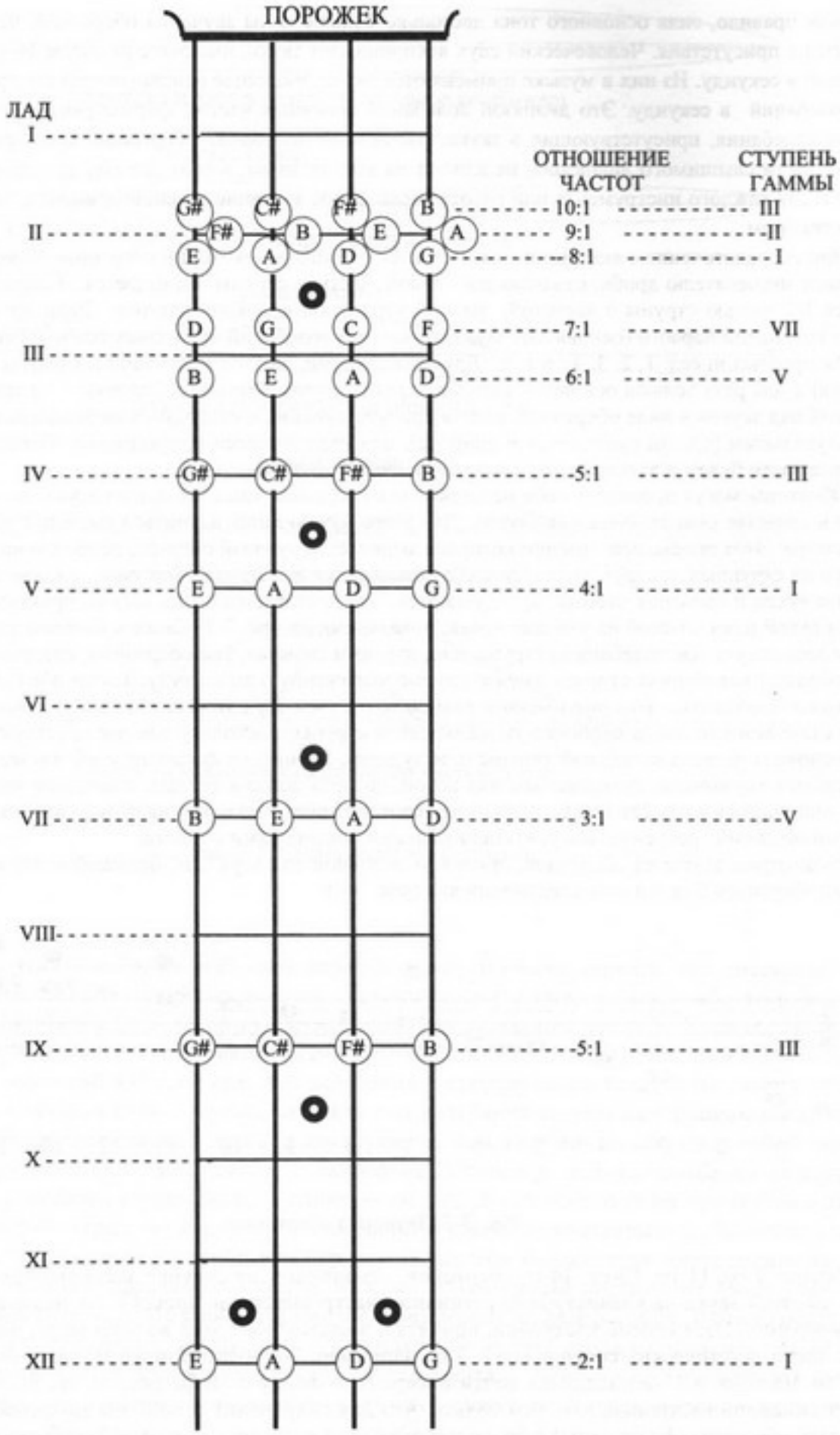


Рис. 3-4. Схема расположения узловых точек колебаний на струнах бас-гитары.

Исполнение натуральных флажолетов.

Использование флажолетов значительно расширяет звуковой объем верхнего регистра бас-гитары. Верхней границей диапазона при обычном звукоизвлечении на 4-струнной бас-гитаре, имеющей стандартный строй, является *ми бемоль* первой октавы, если инструмент с 20-ю ладами, и *соль* первой октавы для инструмента с 24 ладами (не забывайте, что звуки бас-гитары принято записывать на октаву выше их реального звучания). С помощью натуральных флажолетов эту границу можно поднять более чем на октаву, а применение искусственных флажолетов поднимает эту границу ещё выше. Однако звукоряд получаемых с помощью натуральных флажолетов звуков не является непрерывным, т.е. не все звуки хроматического звукоряда входят в него, поэтому не все тональности удобны при игре флажолетами.

Рассмотрим флажолеты, которые можно извлечь на 4-х струнной бас-гитаре со стандартным строем. Для получения флажолетного звучания подушечкой пальца левой руки следует прикоснуться к узловой точке струны, после чего правой рукой произвести щипок. Заметим, что наиболее качественные и хорошо слышимые звуки флажолетов получаются на новых и чистых струнах. При этом желательно использовать звукосниматель, находящийся ближе к подставке, а щипок правой рукой также производить ближе к подставке.

На рис. 3-4. показаны узловые точки на каждой струне, прикасаясь к которым вы можете получить флажолеты определенной высоты. Внутри кружков, в центре которых находятся узловые точки, указаны названия звуков, которые можно получить при прикосновении в данной точке.Слева указано отношение частоты получаемого в данной точке флажолета к частоте основного тона, а также ступень мажорной гаммы, соответствующая звуку данного флажолета, если основной тон принять за первую ступень. На рисунке указаны точки, соответствующие первым десяти флажолетам на каждой струне, т.е. наиболее употребительным.

Следует также знать, что, несмотря на то, что на рисунке отображены узловые точки левой половины струны (относительно исполнителя), такие же узловые точки с точно таким же звучанием флажолетов находятся в зеркальном отображении относительно середины струны (XII лад) и на правой стороне струны. В некоторых случаях для извлечения флажолетов удобно использовать правую часть струны. Однако наличие ладовых планок под левой и средней частью струны позволяет легче ориентироваться при нахождении узловых точек и делает исполнение натуральных флажолетов над грифом более предпочтительным.

Часть струны, воспроизводящая данную группу флажолетов:

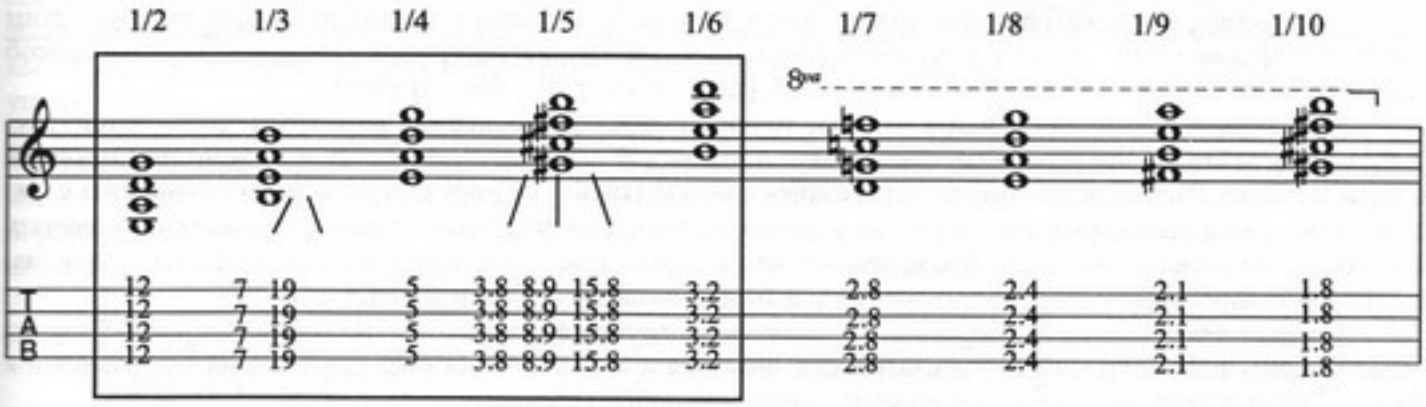


Рис. 3-5. Группы натуральных флажолетов на разных участках грифа. Пунктиром выделены группы флажолетов, имеющие наиболее чистое и качественное звучание. Числа на табулатуре показывают расстояние от порожка до узловых точек (число ладов и долей лада). В случае если флажолет воспроизводится в нескольких точках струны, эти варианты указаны в табулатуре.

В нотном примере на рис. 3-5 указаны звуки флажолетов, извлекаемых прикосновением в узловых точках, показанных на рис. 3-4. Для удобства флажолеты, взятые в узловых точках, соответствующих одной и той же части каждой струны, объединены в одну группу по вертикали в виде аккорда. Нижняя нота каждого аккорда соответствует флажолету на струне *ми*; вторая снизу — флажолету на струне *ля* и т.д. Дробь над каждой группой нот означает, какая часть струны производит данный обертон, а знаменатель дроби совпадает с порядковым номером обертона. Число на табулатуре означает приблизительное расстояние, выраженное в количестве ладов и их долей, от порожка до узловой точки, на которой извлекаются флажолеты данной группы. Например, дробь 1/5 над четвертой группой флажолетов означает, что флажолеты данной группы вызываются колебаниями 1/5 частью струны, т.е. пятым обертоном. Цифры 3,8; 9 и 15,8 означают, что узловые точки для извлечения флажолетов данной группы (т.е. точки деления струны на пять равных частей), расположенные над грифом бас-гитары, находятся на расстоянии 3,8; 9 и 15,8 ладов от порожка. Поскольку узловые точки некоторых групп флажолетов сдвинуты относительно планок ладов, числа, обозначающие для них расстояние от порожка до узловой точки, имеют также и дробную часть.

Для активного применения рекомендуются первые пять групп флажолетов, показанных на рис. 3-5 (выделены пунктиром). Звуки следующей группы флажолетов, воспроизводимые 1/7 частью струны звучат фальшиво, поскольку, как указывалось ранее, звучат примерно на 1/8 тона ниже положенного, остальные звуки в последующих группах имеют неразборчивое звучание, и, кроме того, сложны для воспроизведения, поскольку требуют весьма точного попадания в узловую точку. Флажолеты, рекомендуемые для применения, можно условно разделить на две подгруппы. К основной группе отнесём флажолеты, извлечь которые можно касаясь узловых точек точно над ладовыми планками. Это флажолеты, извлекаемые над 12, 7 (19) и 5 ладами. Запомните что флажолет, получаемый над 12-м ладом, совпадает по высоте со звуком от прижатой на 12-м ладу струне. Это свойство используется для регулировки мензуры, т.е. длины рабочей части струны. Если мензура инструмента настроена правильно, то узловая точка, которая делит струну пополам, должна находиться точно над 12-й ладовой планкой, а высота флажолета и звука прижатой на 12-м ладу струны должны совпадать. При несоответствии звуков, следует отрегулировать положение каретки, на которую опирается струна и добиться их совпадения. Запомните также, что названия звуков флажолетов над 12-м и 5-м ладами совпадают с названием струны, на которой они воспроизводятся, причём звук над 5-м ладом на октаву выше, чем над 12-м. Звук флажолета над 7-м ладом совпадает по названию с нотой, извлекаемой на прижатой на 7-м ладу струне, только звучит октавой выше. К вспомогательной группе отнесём флажолеты, которые также несложно извлекать, и которые имеют достаточно чистое звучание, но положение узловых точек которых не совпадает с положением ладовых планок. (На рис. 3-5 это четвёртая и пятая группа флажолетов). Поэтому, чтобы касание струны производилось точно в узловой точке струны, необходима некоторая тренировка. Следует запомнить, что звук флажолета, взятого в районе 4-го (а точнее 3.8) лада, совпадает по названию с нотой, извлекаемой на прижатой на 4-м ладу струне, только звучит двумя октавами выше. Звук флажолета, взятого в районе 3-го (а точнее 3.2) лада, совпадает по названию с нотой и флажолетом, извлекаемыми на 7-м ладу струны.

Отметим, что некоторые флажолеты могут извлекаться в разных местах на разных струнах. Этим свойством флажолетов можно с успехом пользоваться для точной настройки инструмента. Этот способ подробно описан в первой части пособия (ч.I, гл.I, раздел «Настройка бас-гитары»).

В качестве упражнения найдите узловые точки на всех струнах первых пяти групп флажолетов (рис. 3-5) и проиграйте их сначала по группам, а затем на каждой струне в отдельности в восходящем и нисходящем порядке. Расположение узлов определяйте сначала (грубо) по табулатуре, а затем (точнее) на слух: чем ближе точка касания пальца на струне к узловой точке, тем чище, отчётливей и дольше будет звучать флажолет. Поскольку громкость флажолетов значительно меньше громкости звука при обычном звукоизвлечении, щипок должен быть достаточно сильным и производиться вблизи подставки.

Следует также помнить, что каждая последующая группа флажолетов, показанных на рис.3-5 звучит тише предыдущей, поэтому для равномерности звучания при исполнении последовательности флажолетов разных групп, в силу щипка следует вносить соответствующую поправку.

На рис. 3-6, выделенные группы флажолетов представлены в виде восходящего звукоряда. Цифры на табулатуре показывают местоположение узловых точек, как и в предыдущем примере. Этим звукорядом удобно пользоваться как таблицей при подборе аппликатуры для мелодий или аккордов, исполняемых флажолетами. Звукоряд включает в себя натуральные флажолеты, которые могут быть исполнены на 4-х струнной бас-гитаре со стандартной настройкой. Заметим, что, если флажолет определенной высоты имеет несколько вариантов исполнения на разных струнах, то флажолет, соответствующий обертону с более низким порядковым номером, имеет более качественное звучание и, следовательно, предпочтительнее остальных.

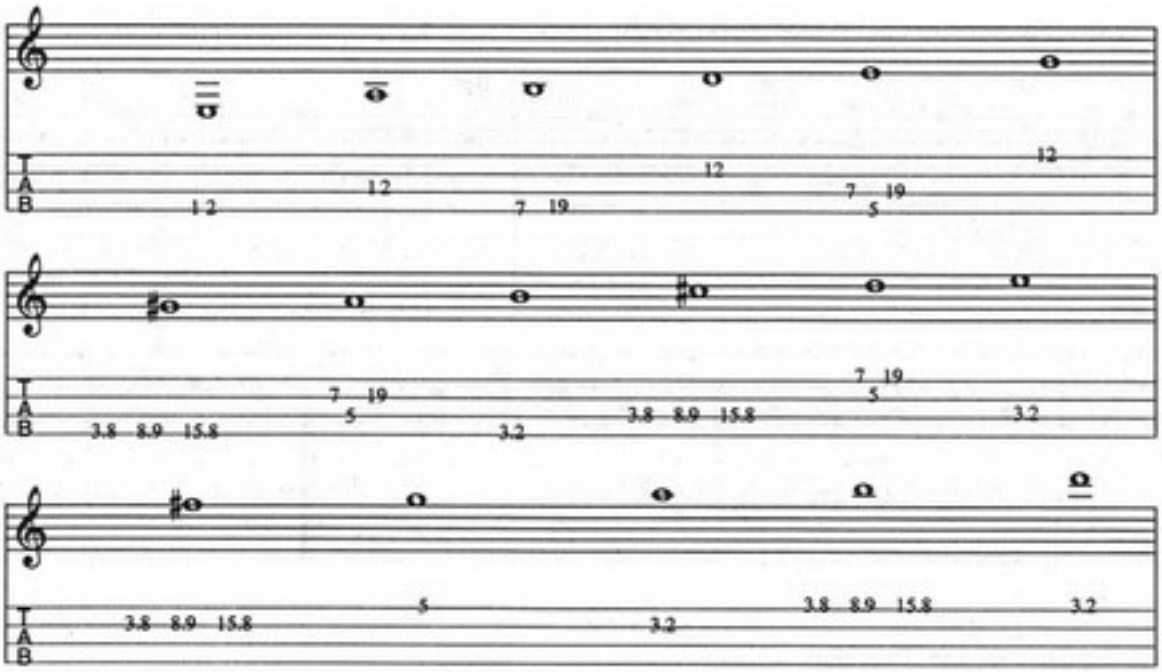
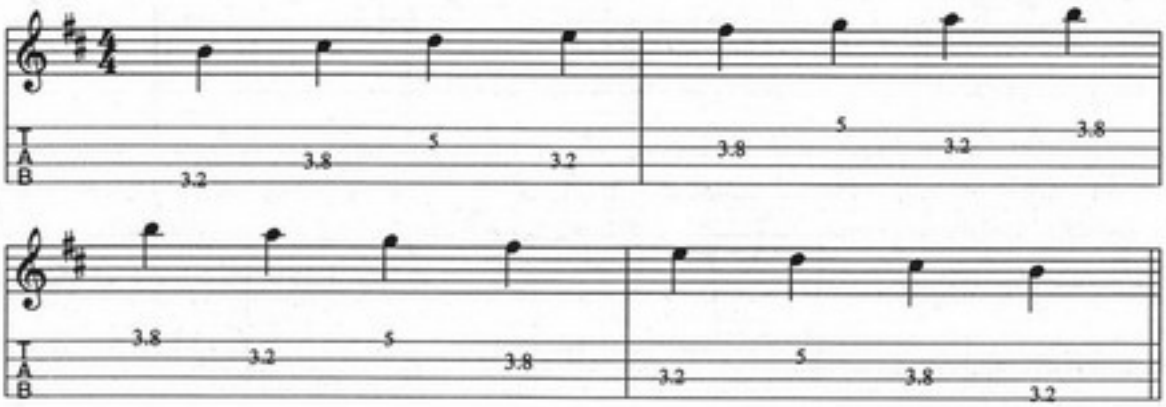


Рис. 3-6. Звукоряд натуральных флажолетов (первые пять групп обертонов) и расположение узловых точек каждого флажолета на струнах.

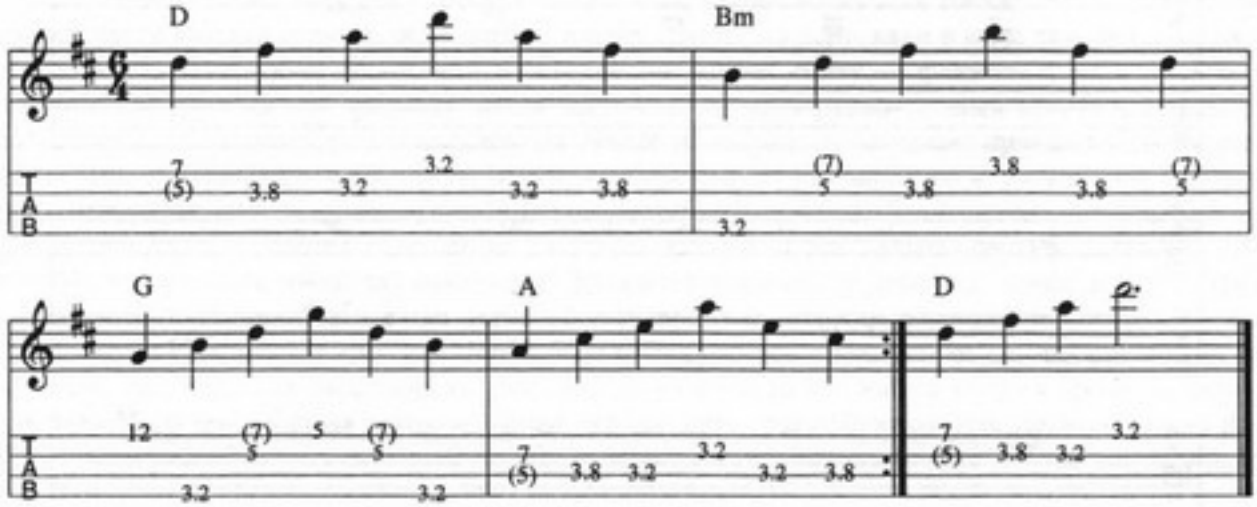
Большинство натуральных флажолетов, как видно на рис. 3-6, составляют звукоряд ре-мажорного лада или параллельный ему си минорный лад. Гаммы си минор и ре мажор — единственные гаммы, которые при исполнении натуральными флажолетами имеют полный непрерывный набор всех ступеней от ноты *соль* первой октавы до ноты *си* второй октавы. Этими тональностями удобнее всего пользоваться для игры флажолетами, хотя возможно применение и родственных тональностей: ля мажор (фа-диез минор), соль мажор (ми минор), звуки которых также достаточно полно представлены в этом звукоряде.

В последнее время все большее распространение имеют 5-ти и 6-ти струнные бас-гитары. Для получения полной картины флажолетов, получаемых на таких инструментах, каждую группу, представленных на рис. 3-5 флажолетов, следует дополнить флажолетами, получаемыми на дополнительных струнах, а затем внести их в звукоряд, представленный на рис. 3-6. В результате звукоряд обогатится новыми флажолетами, а диапазон расширится. Звукоряд флажолетов любой струны, независимо от ее строя, будет состоять из следующих интервалов (цифры в скобках означают номер обертона, вызывающего данный флажолетный звук): октава (2), квинта (3), кварта (4), большая терция (5), две малых терции (6,7), четыре больших секунды (8,9,10,11). Таким образом, независимо от количества струн и их строя, можно, построив звукоряд флажолетов каждой струны, получить весь набор натуральных флажолетов, которые могут быть применены на данном инструменте. Для закрепления навыка игры флажолетами рекомендуем выучить следующие упражнения:

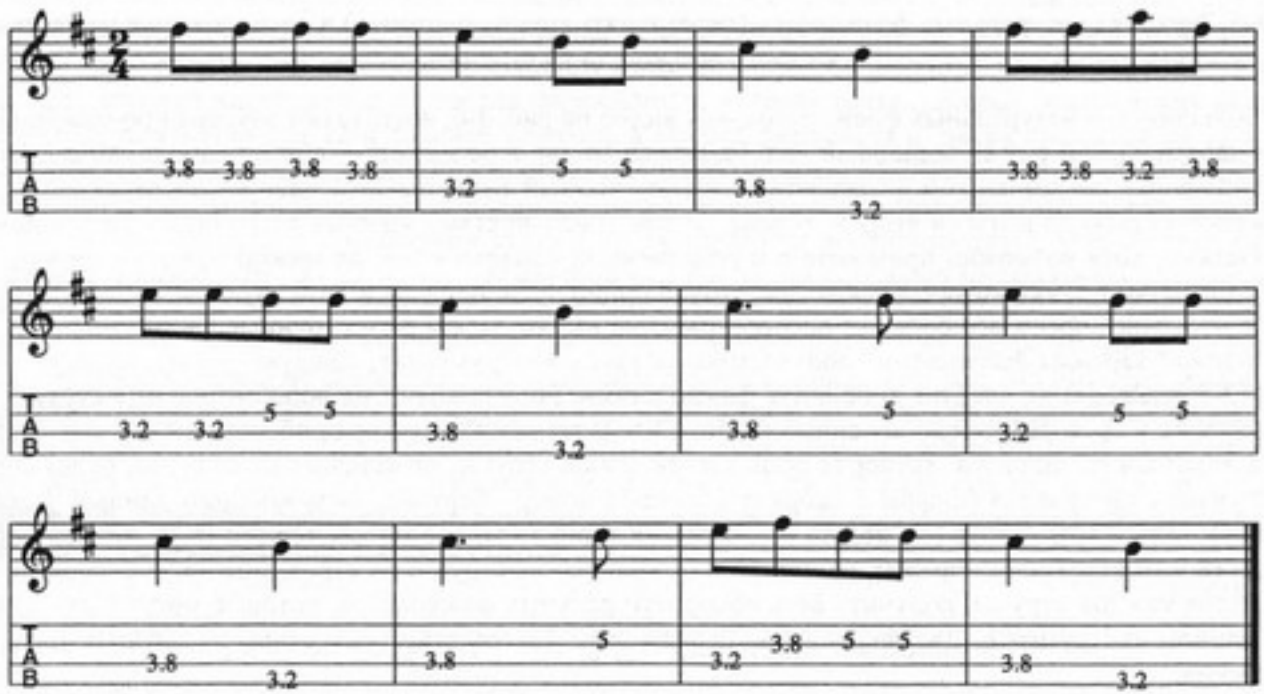
3-1. Гамма си минор флажолетами. При исполнении восходящего или нисходящего звукоряда флажолетов на одной струне исполнитель сталкивается с непривычной для себя ситуацией: чем выше звук, тем ближе к порожку точка касания струны. Эта особенность исполнения флажолетов на первых порах часто сбивает играющего и мешает запомнить последовательность движений при разучивании флажолетных фраз.



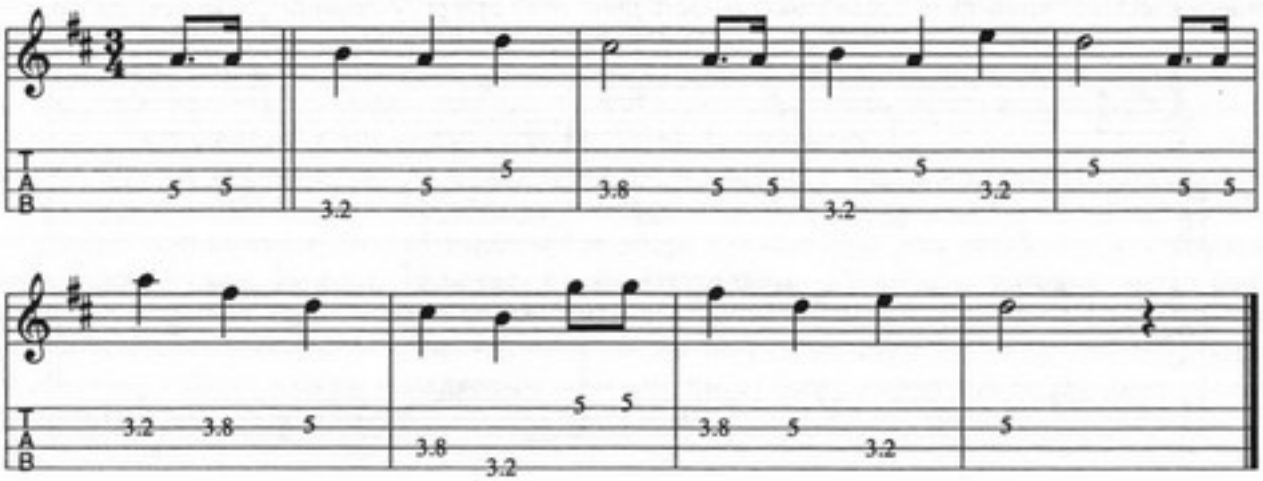
3-2. Упражнение. Арпеджио трезвучий D-Bm-G-A.



3-3. Во поле берёзка стояла. Рус. нар. песня.



3-4. Happy Birthday To You.



3-5. Дж. Ленон – П.Маккартни. Yellow Submarine. (Жёлтая подводная лодка).

D A G D Bm Em G+7 A D

Повторить 3 раза

A G D Bm Em G+7 A7

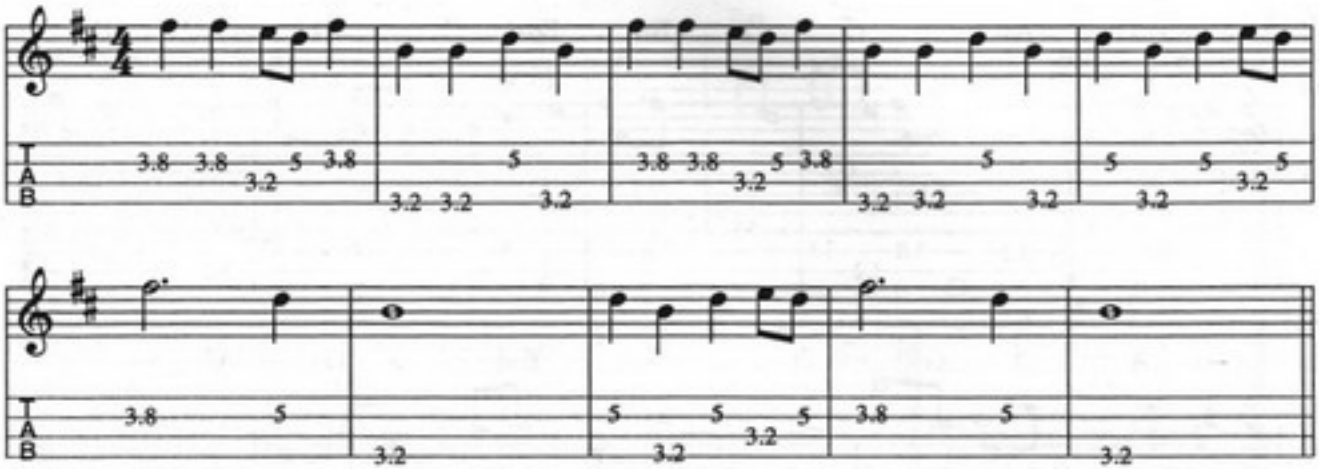
D A D

D A D

Coda

3-6. Е. Бекман. В лесу родилась ёлочка.

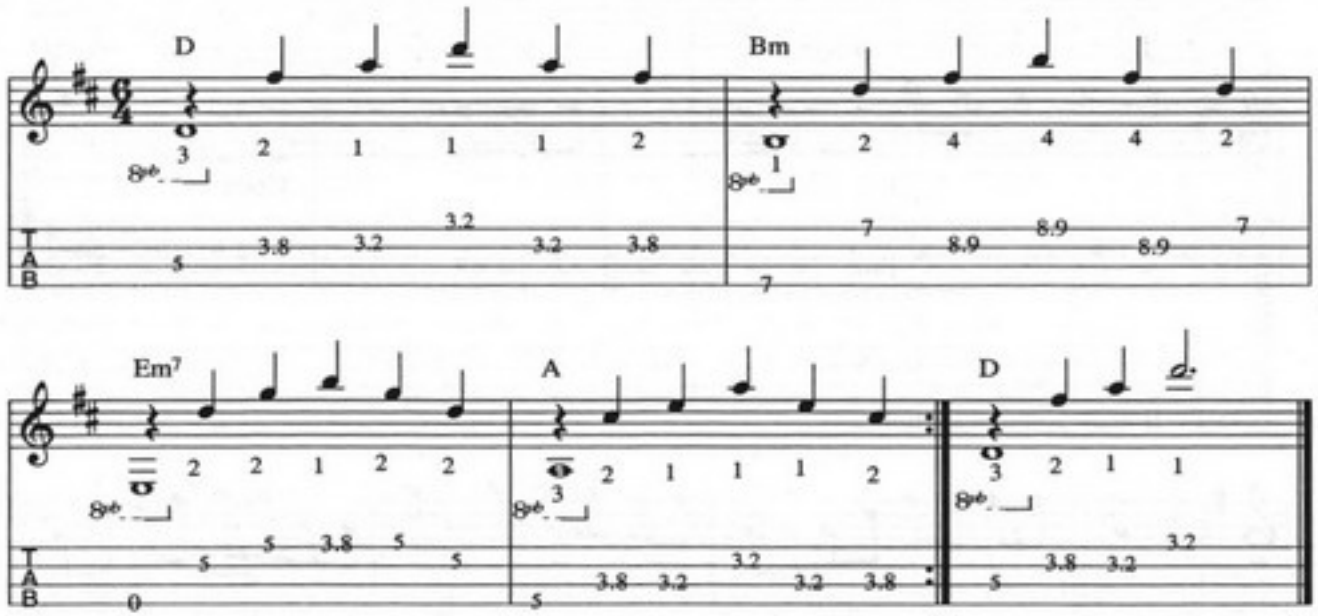
3-7. Ах, во полюшке, во поле. Рус. нар. песня.



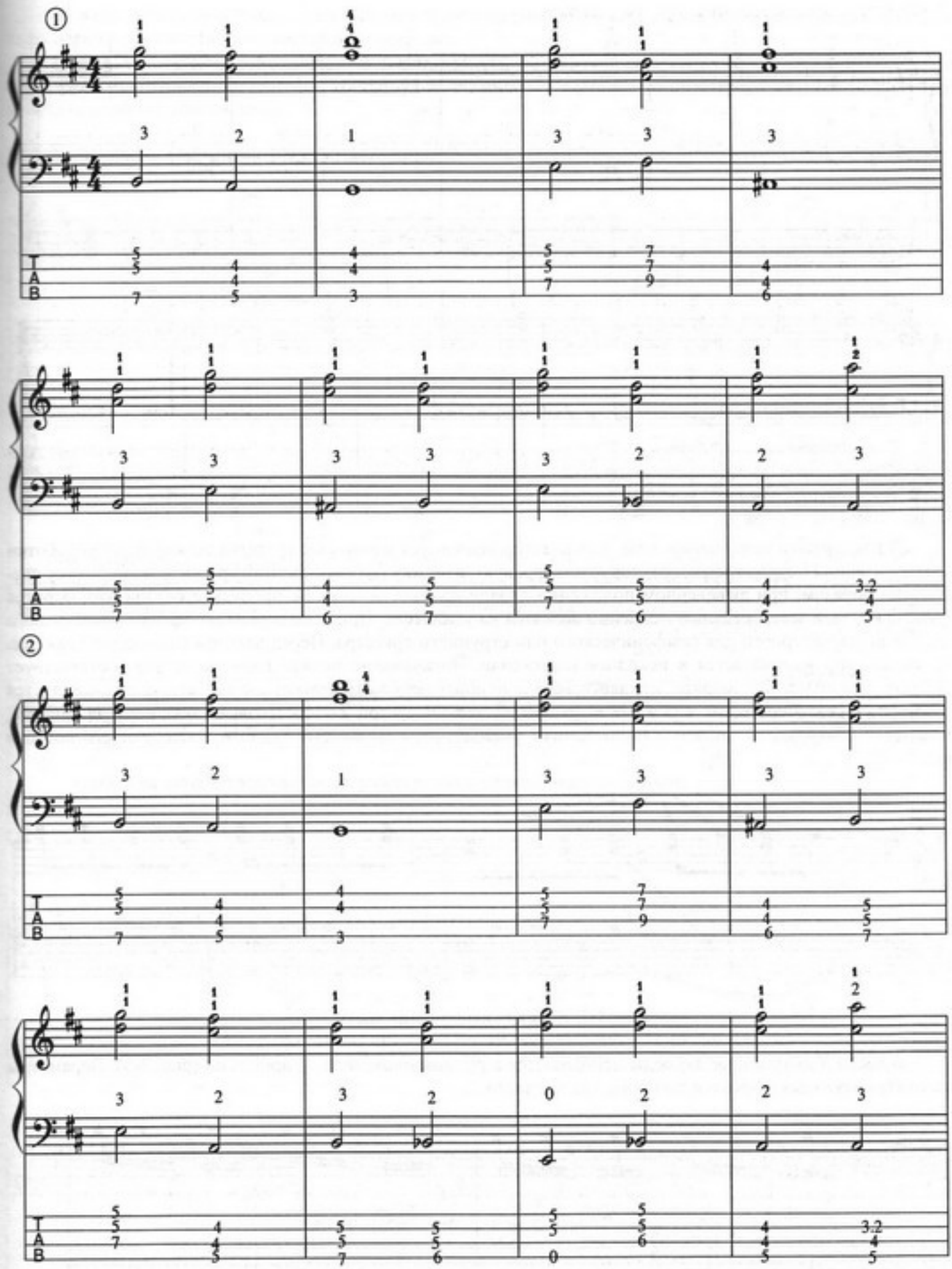
Комбинации натуральных флажолетов со звуками обычного звукоизвлечения.

В аккомпанементе и в сольных композициях бас-гитаристов флажолеты, как правило, используются в сочетании с обычными звуками. При этом флажолеты могут применяться для украшения эпизодически, заменяя отдельные обычные звуки мелодии, могут звучать на фоне обычных звуков или составлять вместе с ними созвучия и аккорды.

3-8. Комбинации флажолетов со звуками обычного звукоизвлечения. В этом упражнении целые ноты извлекаются обычным прижатием пальца и удерживаются до конца такта. Остальные звуки исполняются флажолетами. Старайтесь поддерживать звуковой баланс обоих приёмов звукоизвлечения — целые ноты не должны заглушать флажолеты.



3-9. Ю. Андреев. Хорал. Сольная пьеса для бас-гитары "Хорал" представляет собой пример использования комбинированной техники, т.е. одновременного применения в одном аккорде звуков с обычным звукоизвлечением и флажолетов. При этом нижний звук аккорда, записанный на нотоносце в басовом ключе, исполняется обычным способом, а верхние звуки, записанные в скрипичном ключе — флажолетами. Поначалу исполнение последовательности таких аккордов представляет собой некоторые трудности, которые, однако, со временем преодолеваются путем систематической тренировки. При исполнении пьесы следите, чтобы нижний звук, который берется обычным способом, не заглушал по громкости звуки флажолетов, и их совместное звучание было сбалансировано. Чтобы достичь этого, флажолет следует исполнять более активным щипком, чем нижний звук. Помните, что флажолеты звучат отчетливее и громче при выполнении щипка ближе к струнодержателю.


①
②
T
A
B

③

В концертном исполнении этой пьесы автор использует некоторые средства электронной обработки звука, а именно: педаль громкости, хорус и цифровую задержку (дилэй). Часть 1 при этом исполняется следующим образом: при выведенном положении педали громкости (звук не пропускается) щипком берутся звуки аккорда, а затем педалью медленно вводятся на усилитель. При этом возникает эффект оркестрового крещендо, характерного для симфонического или струнного оркестра. Перед взятием следующего аккорда педаль быстро возвращается в исходное положение. Покачивание педали громкости, что соответствует эффекту амплитудного вибрато, придает пьесе дополнительную выразительность. Часть 2 рекомендуется исполнять с ревербератором в режиме затухающего эхо с частотой ♩=100. Первые звуки берутся щипком, остальные повторяются дилэем с постепенным уменьшением громкости каждого последующего повтора (рис. 4-7).

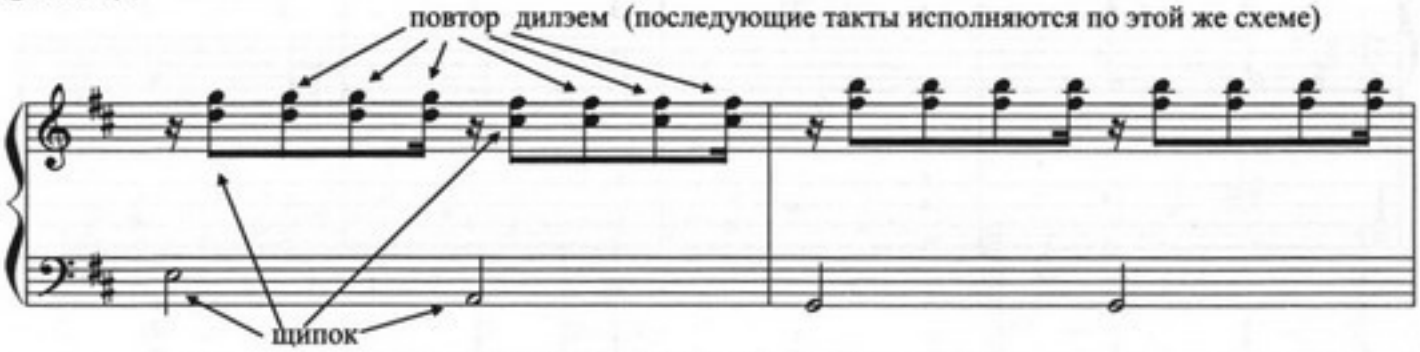


Рис. 3-7. Вариант исполнения части 2.

В части 3 написанные аккорды исполняются в разложенном виде — арпеджио (рис. 3-8). Параметры настройки звуковых эффектов такие же, как и в части 2.

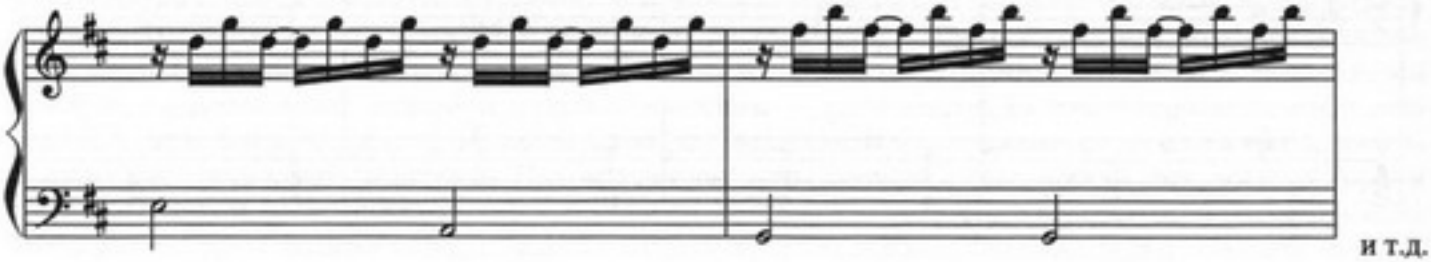
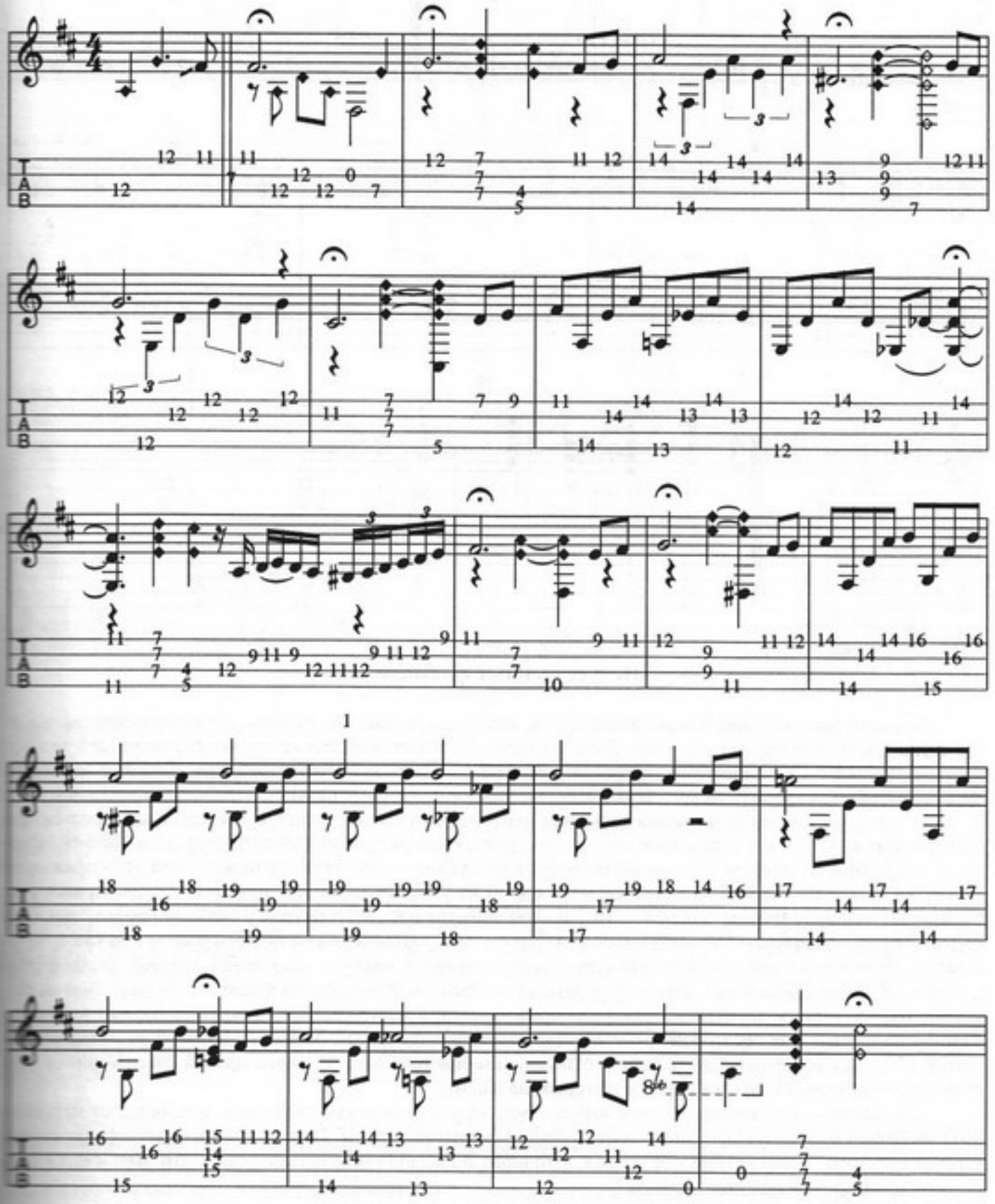


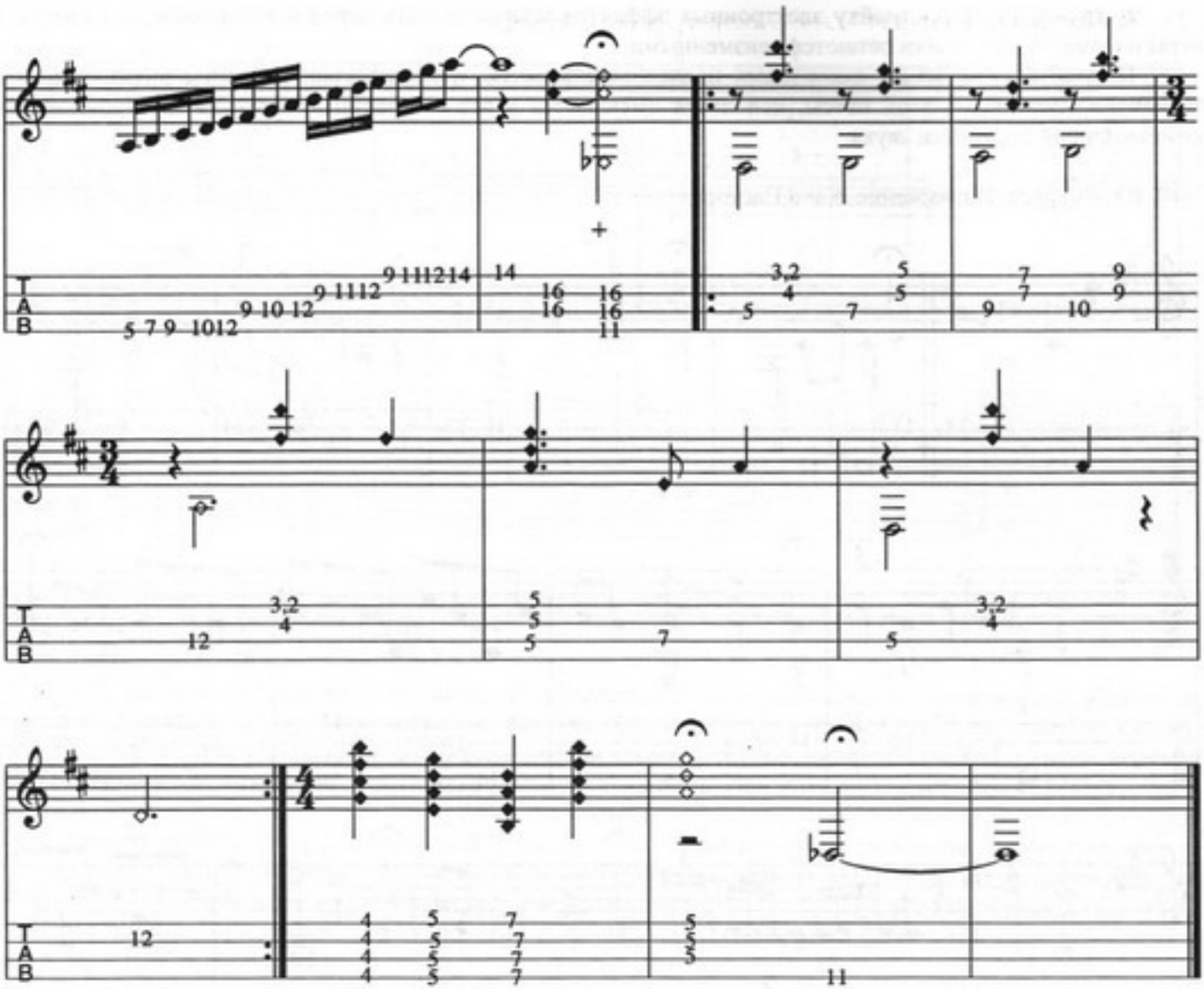
Рис. 3-8. Вариант исполнения части 3.

В данной пьесе настройку электронных эффектов можно сделать перед исполнением, а в процессе игры параметры настройки остаются неизменными.

Попробуйте, не меняя аккордовых последовательностей, поискать свои варианты ритмического и звукового оформления этой пьесы, используя имеющиеся у вас собственные средства электронной или компьютерной обработки звука.

3-10. Ю. Андреев. Посвящение Жако Пасториусу.



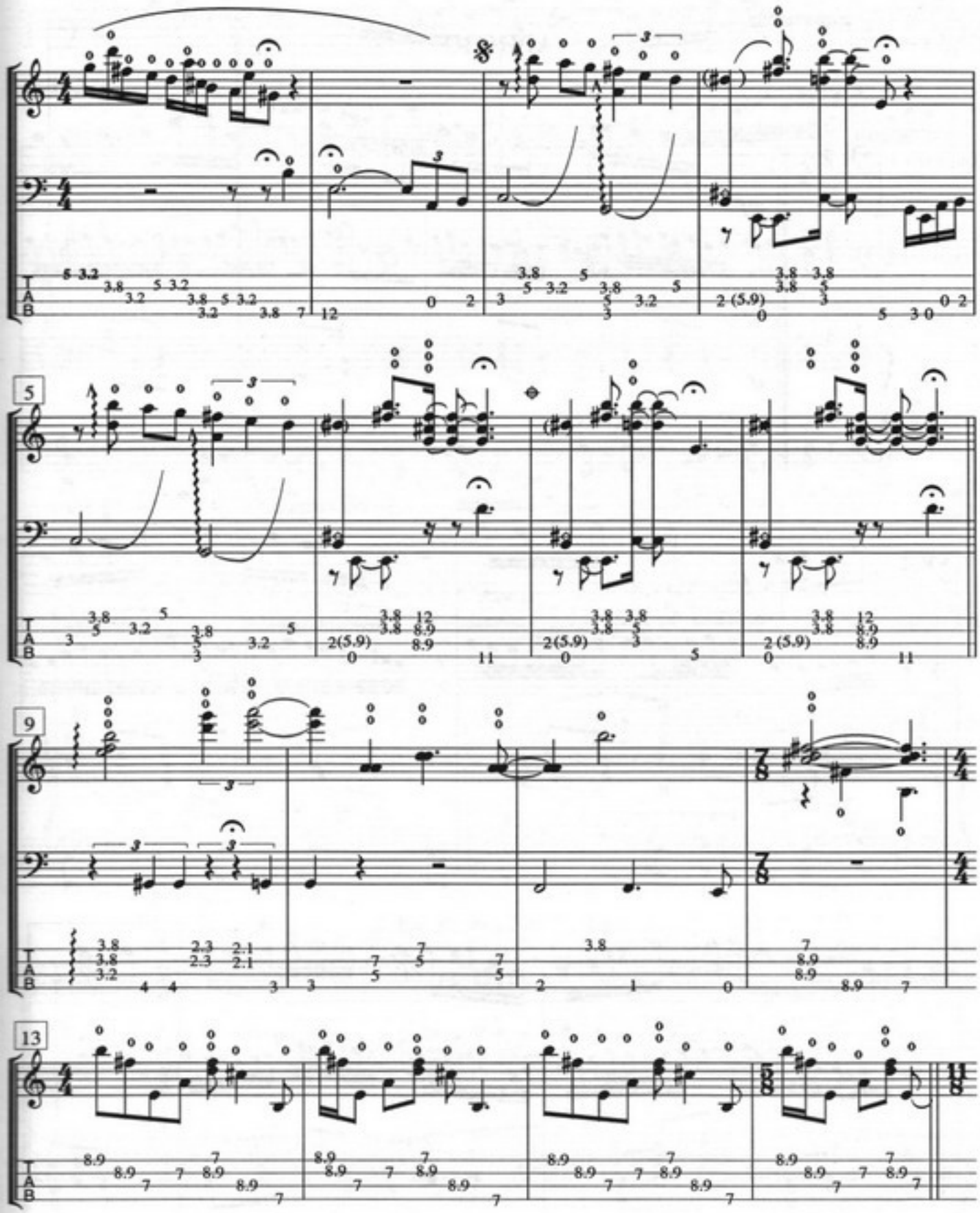


Искусственные флажолеты.

Звукоряд рассмотренных выше флажолетов, как видно из рис. 3-6, не является хроматическим, т.е. не все звуки хроматической гаммы могут быть сыграны флажолетами. Это несколько ограничивает возможности их применения. Существует другой способ извлечения флажолетов, благодаря которому можно получить любой звук хроматического звукоряда: плотно прижав струну пальцем левой руки на нужном ладу, большим пальцем правой руки слегка коснуться какого-либо узла колебаний, а указательным пальцем произвести щипок. Узловых точек в этом случае удобно касаться на правой половине струны, в области звукоснимателей. Другой вариант касания заключается в следующем: указательный палец левой руки прижимает струну на одном из ладов, а мизинец касается одной из узловых точек на прижатой струне. Правая рука производит щипок обычным способом. Этот способ применён Ж. Пасториусом в сольной композиции «Portrait of Tracy», фрагменты которой приведены ниже. Так, например, в четвёртом такте, прижав первым пальцем струну ля на втором ладу, мизинец касается струны примерно над шестой ладовой планкой (точнее на расстоянии 5.9 ладов от порожка), в результате чего воспроизводится флажолет ре-диез. В этом случае в табулатуре приводится лад, где струна прижимается, а место касания отмечено цифрами в скобках. Таким способом, после некоторой тренировки можно получить любой флажолетный звук. В 10-м такте и в тактах 17-31 для воспроизведения нижнего звука применяется большой палец правой руки, а щипки унисона флажолетов выполняются первым и вторым пальцем.

Флажолеты, получаемые обоими вариантами, называются искусственными, в отличие от натуральных, имеющих в качестве основного тона звучание открытой струны. Игра искусственными флажолетами требует хорошей координации обеих рук и точного попадания на узловые точки, что достигается тщательной предварительной подготовкой.

3-11. Ж. Пасториус. Portrait of Tracy. (Портрет Трэйси). Фрагмент.

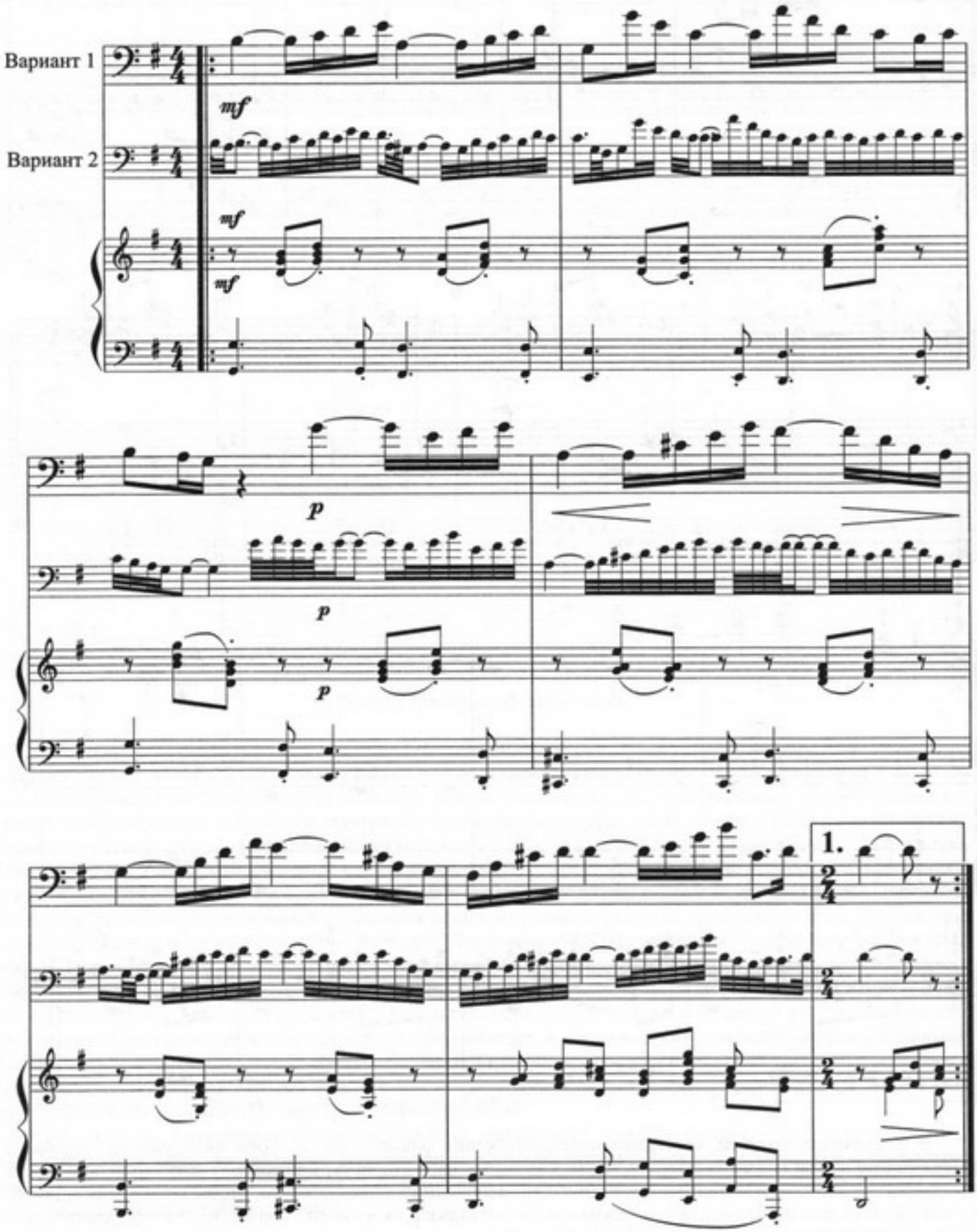


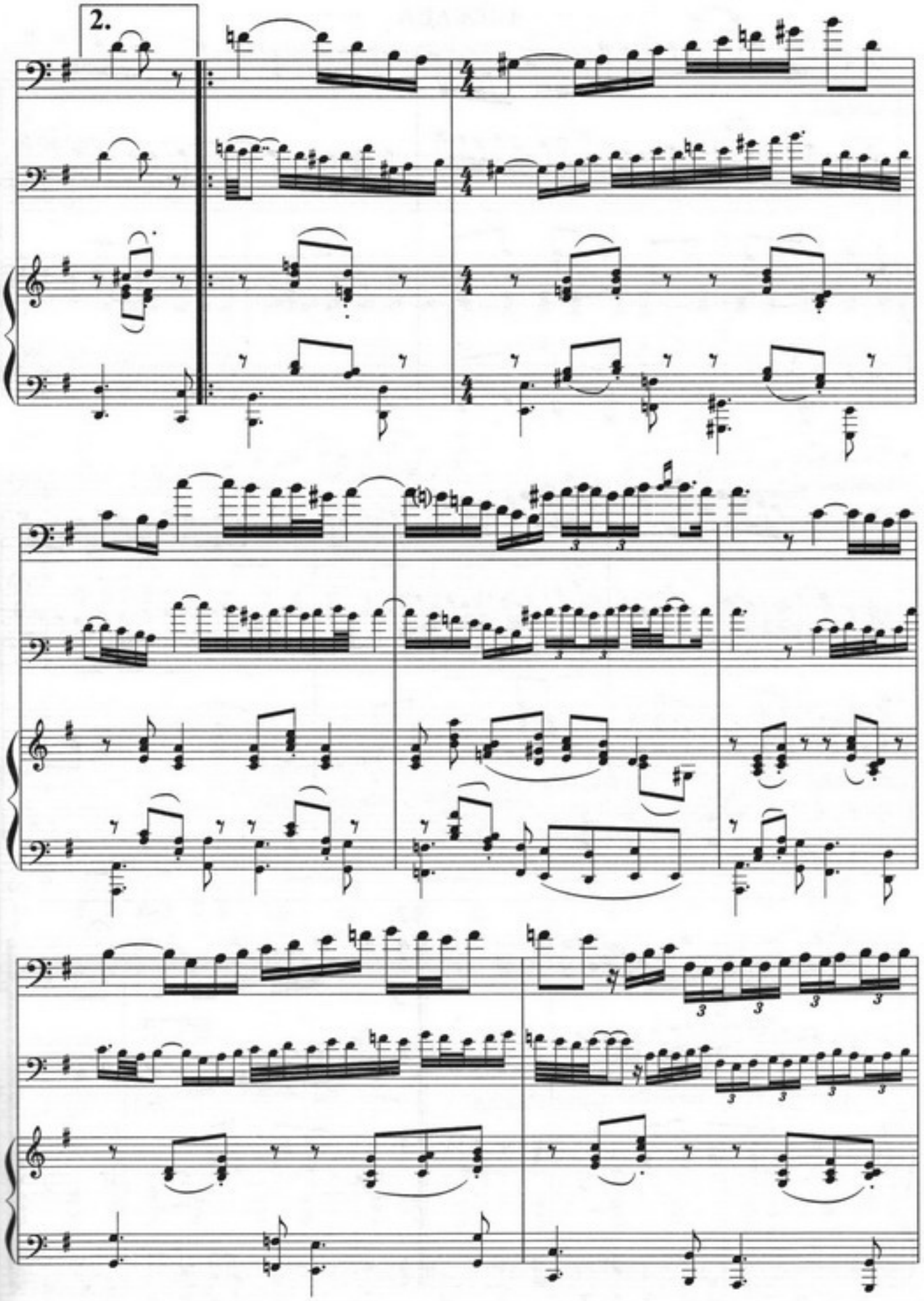
В заключение отметим, что анализ местоположения флажолетов на своём инструменте, подобный приведенному в этой главе, желательно сделать каждому бас-гитаристу, желающему активно использовать флажолеты в своей исполнительской практике. Это необходимо также для того, чтобы лучше представлять возможности своего инструмента и максимально использовать их в своём творчестве. Автор надеется, что представленный материал будет способствовать этому.

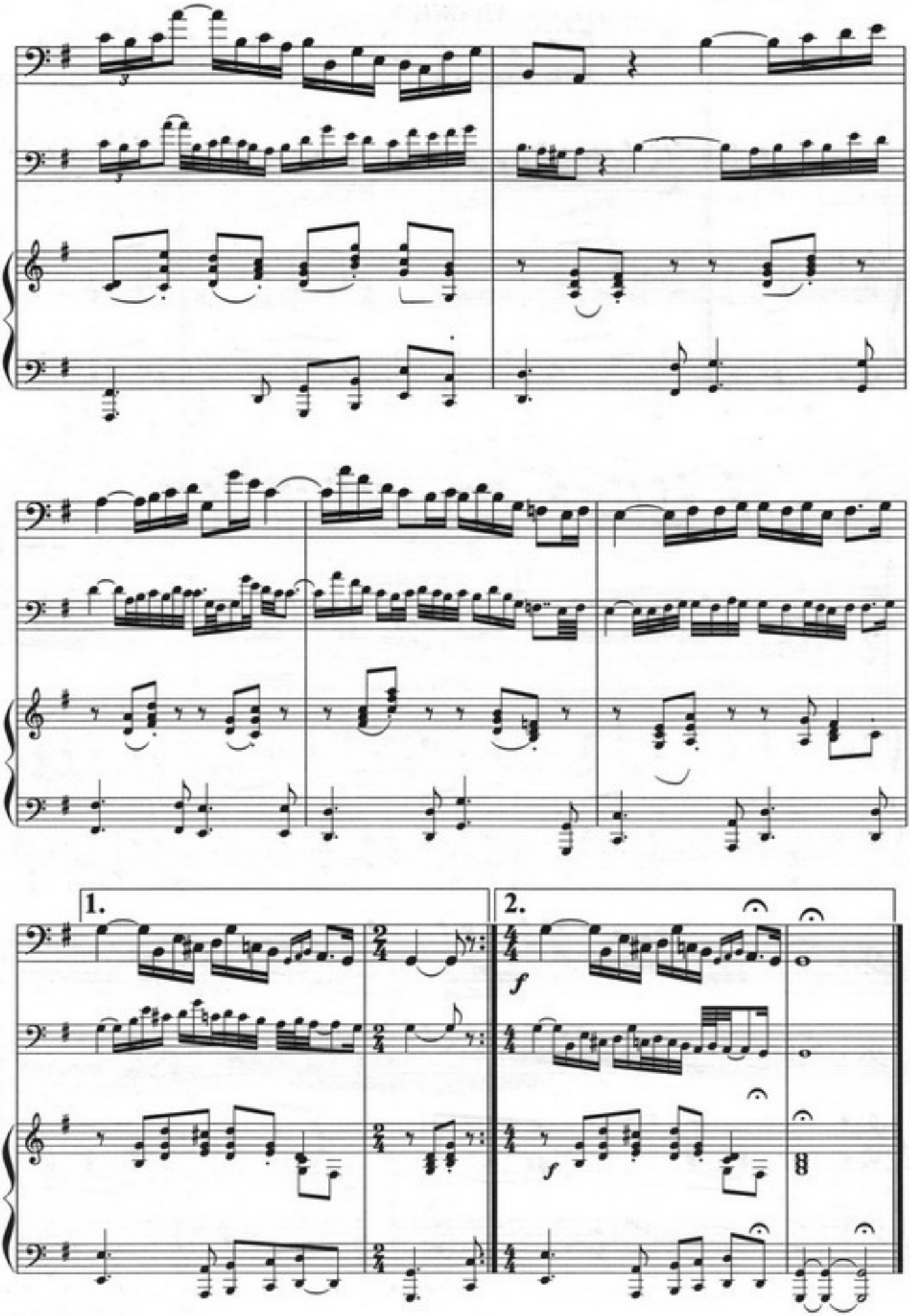
Нотное приложение.

АРИОЗО

И.С. Бах



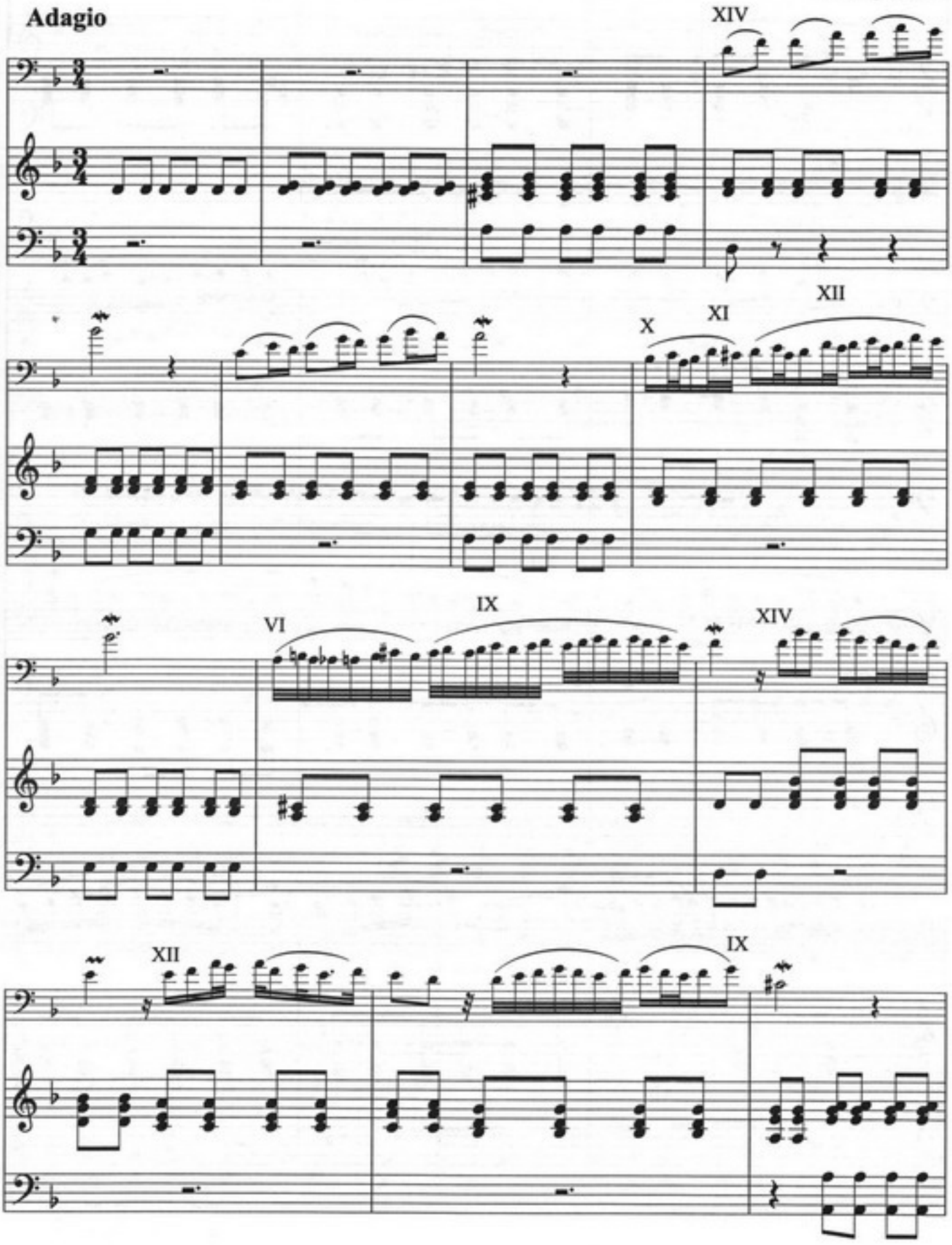

2.

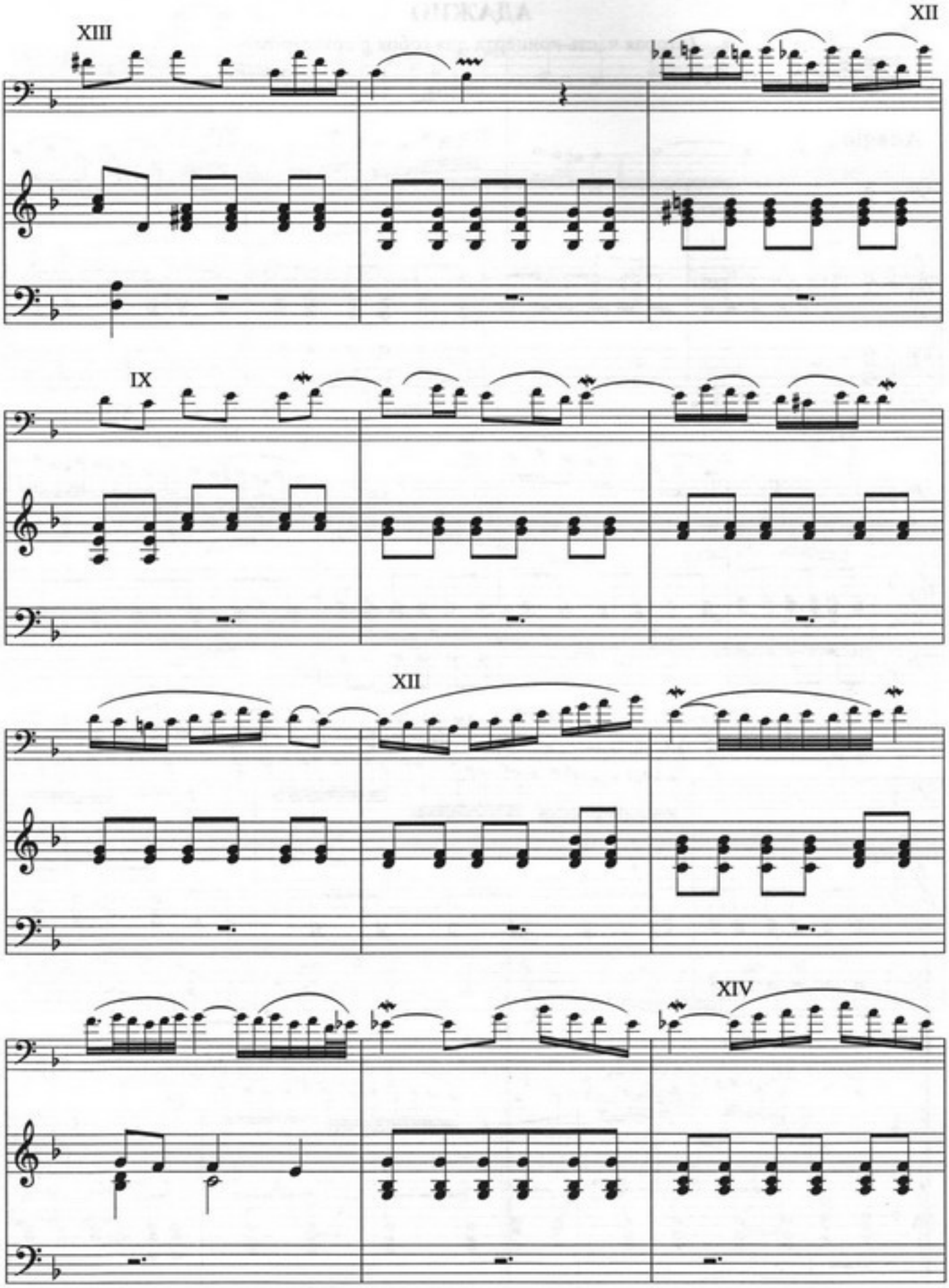

1.
2.
f
f

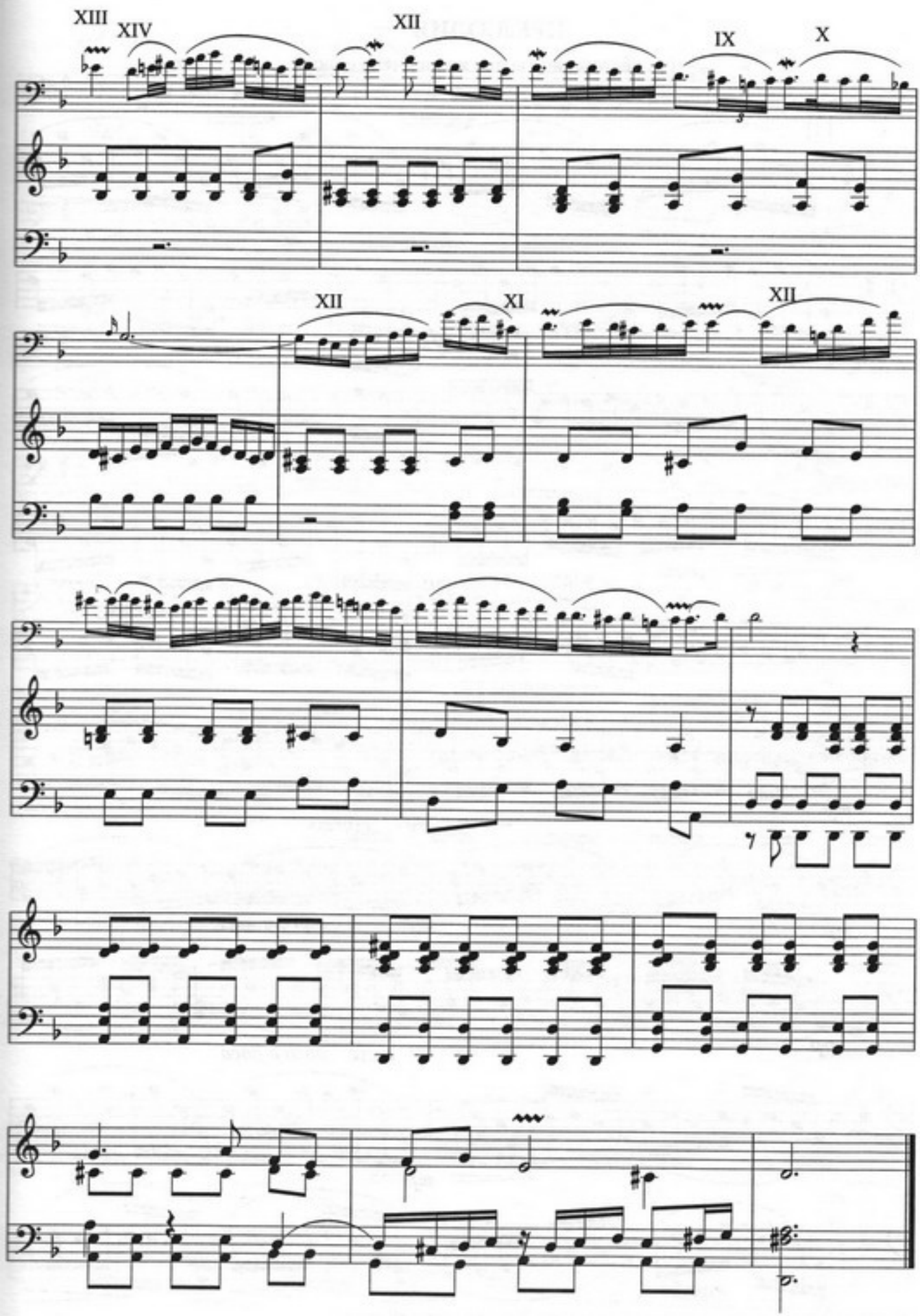
АДАЖИО

(вторая часть концерта для гобоя с оркестром)

А. Марчелло



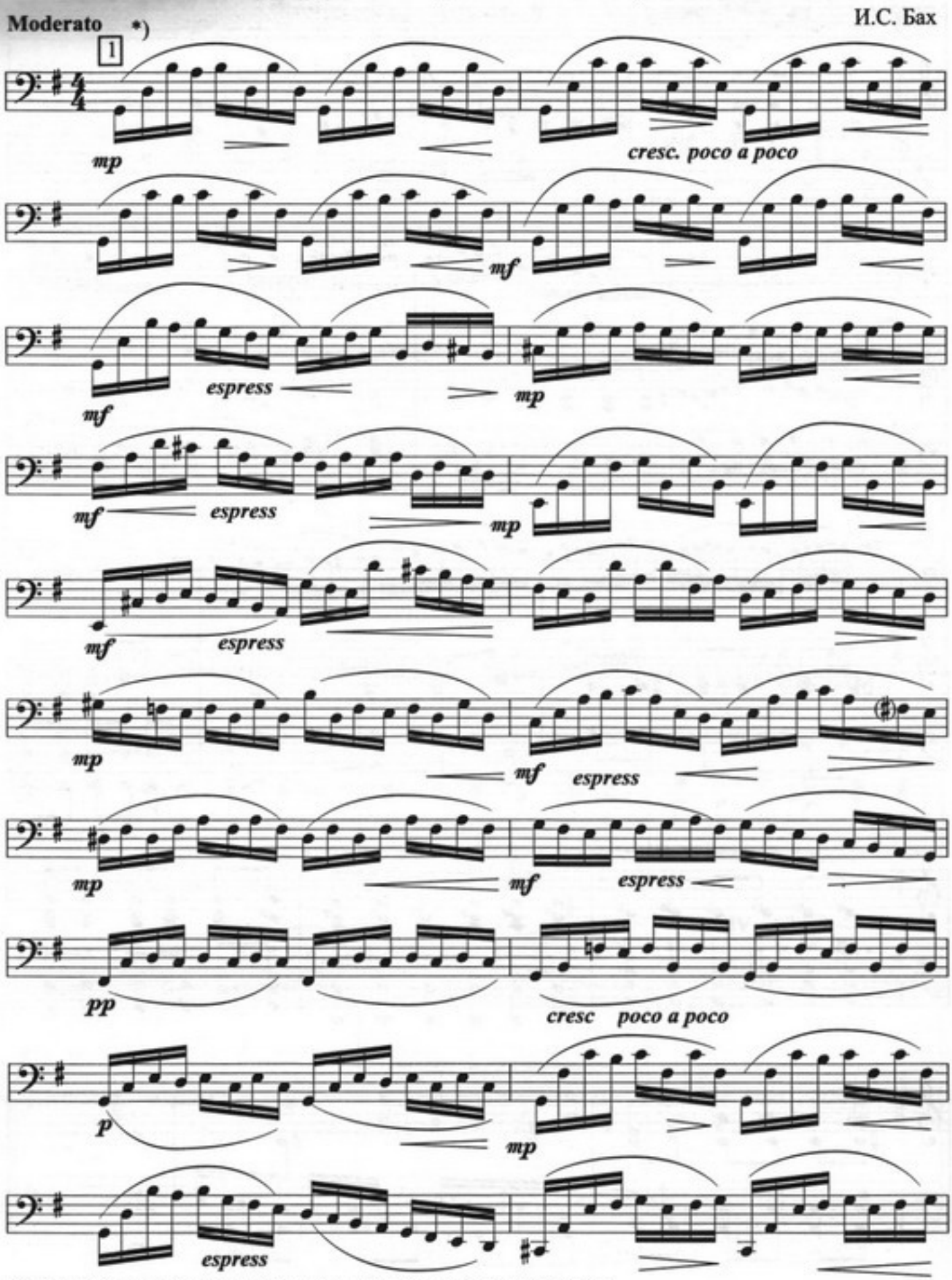

XIII
XII
IX
XII
XIV


XIII
XIV
XII
IX
X
XII
XI
XII

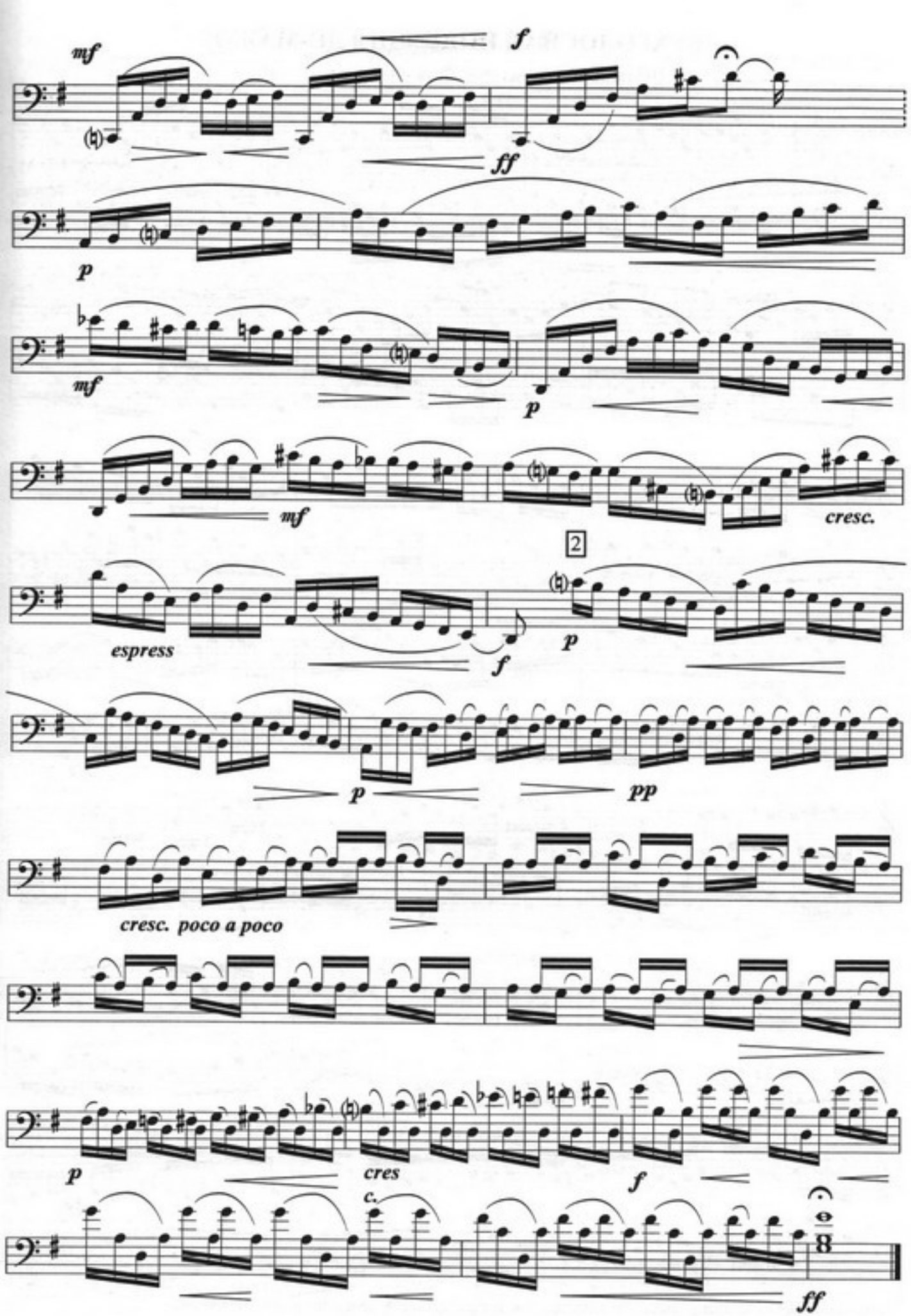
ПРЕЛЮДИЯ

(из первой сюиты для виолончели соло)

И.С. Бах

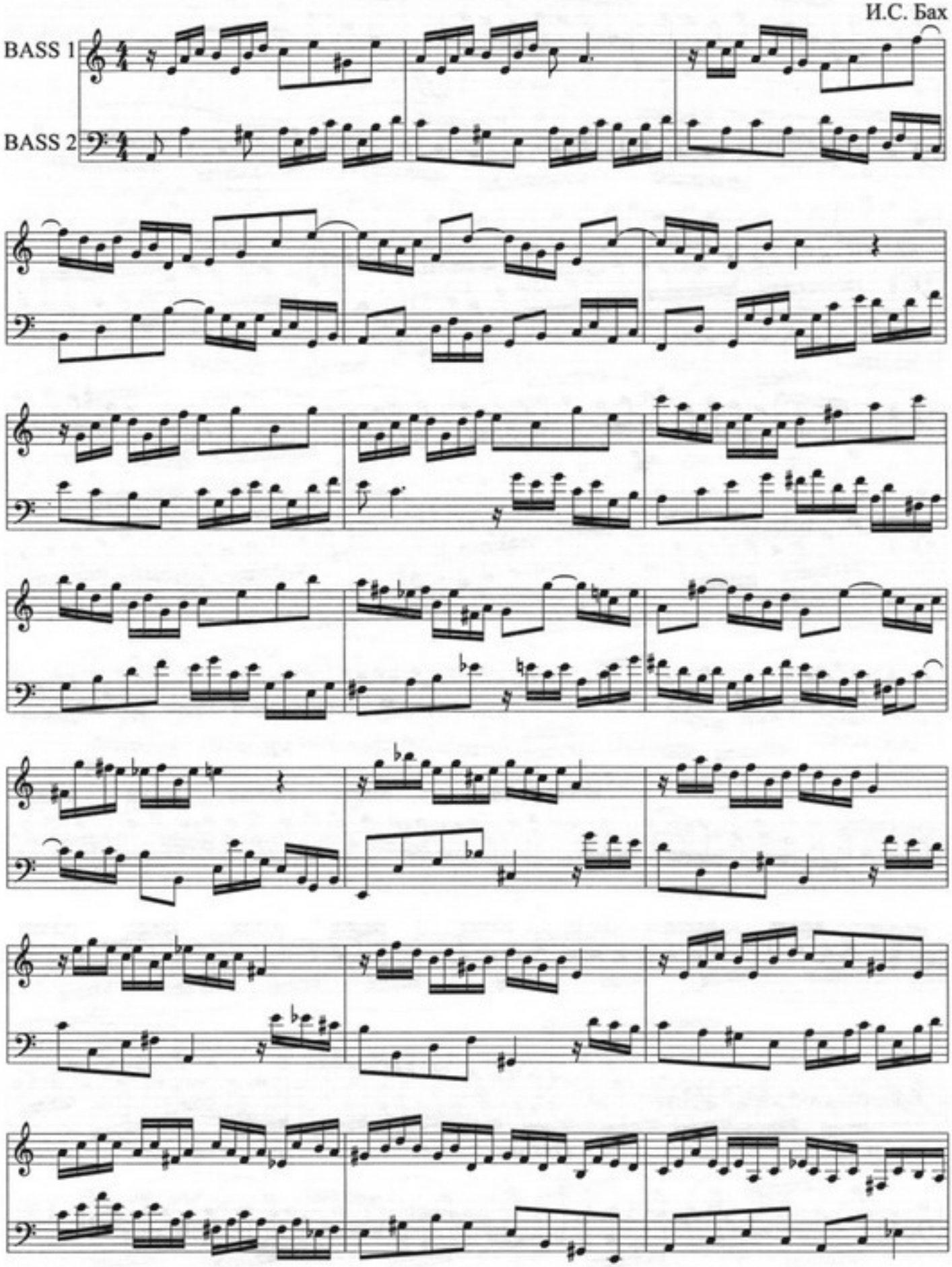


*) Примечание: часть от цифры 1 до цифры 2 играть октавой выше

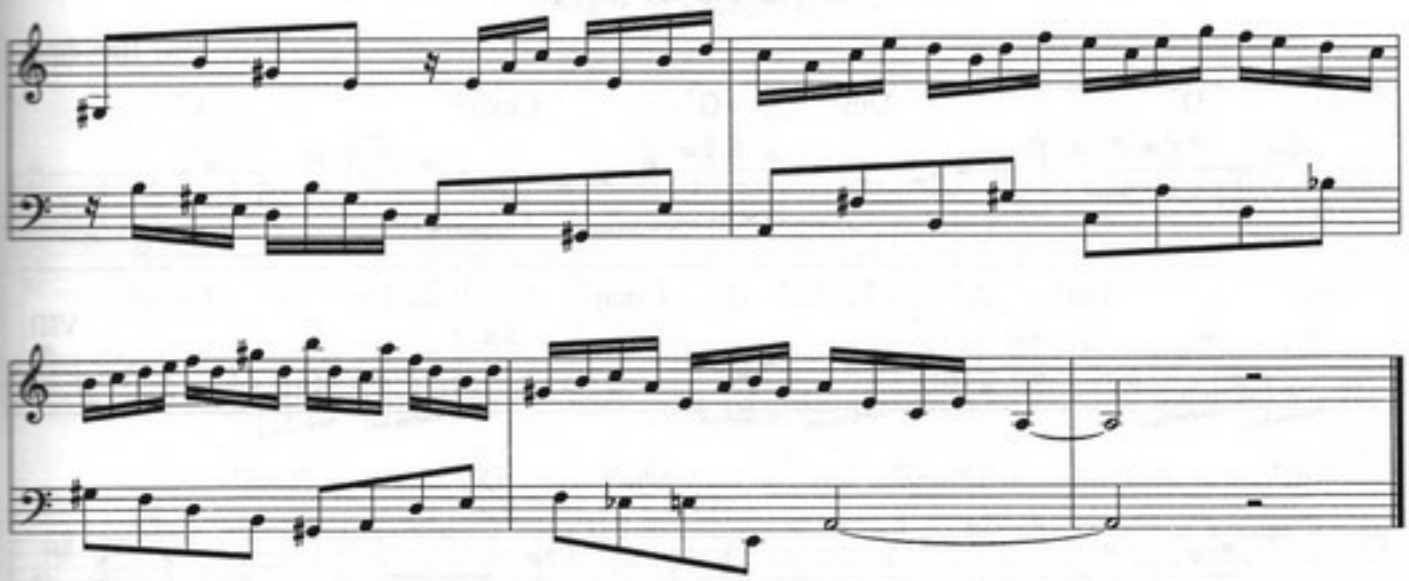

mf
f
ff
p
mf
p
mf
cresc.
2
espress
f
p
p
pp
cresc. poco a poco
p
cres
c.
f
ff

ДВУХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ ДО-МАЖОР

И.С. Бах

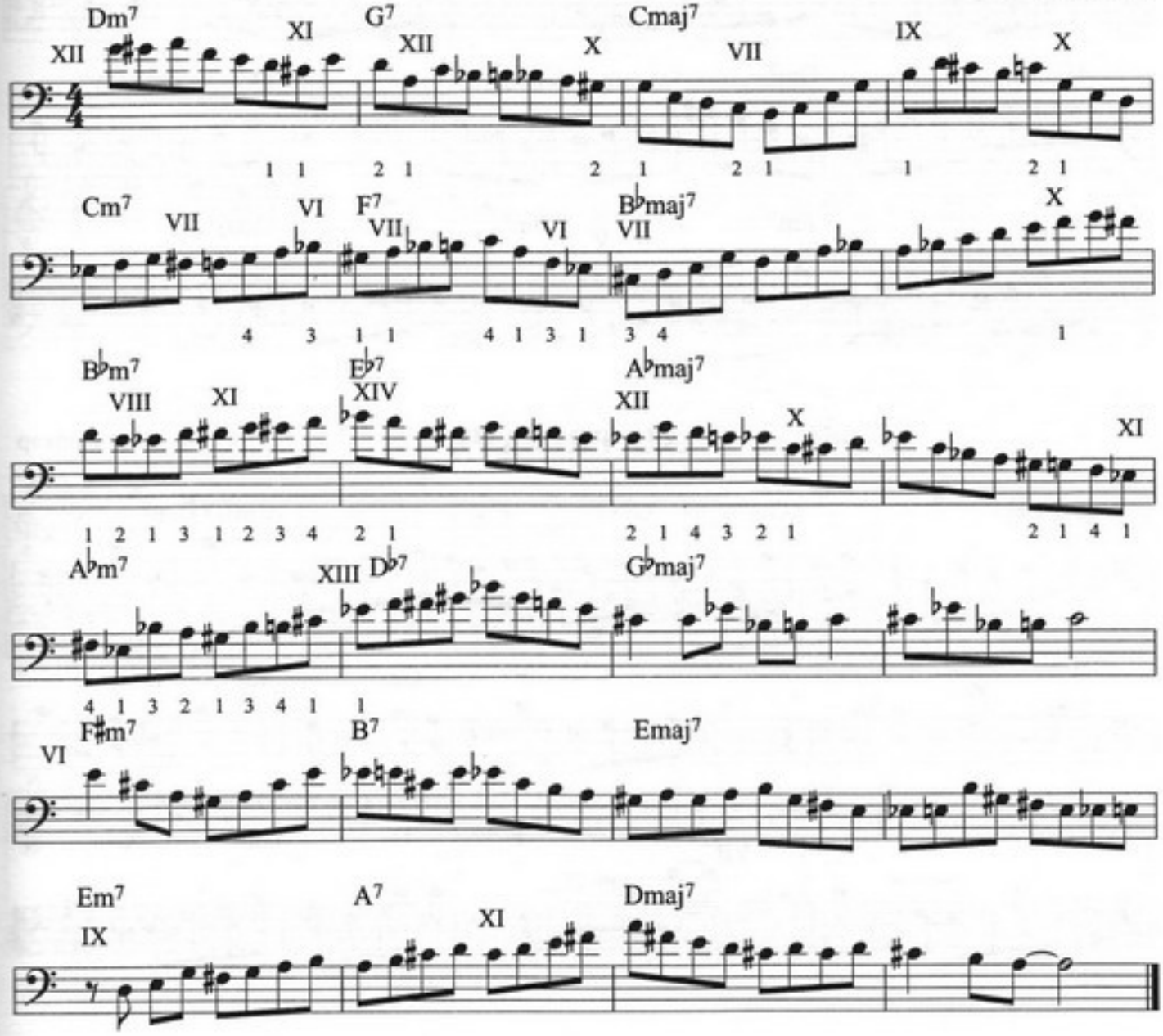


Примечание: партия верхнего голоса исполняется на бас-гитаре, имеющей дополнительную струну "до".



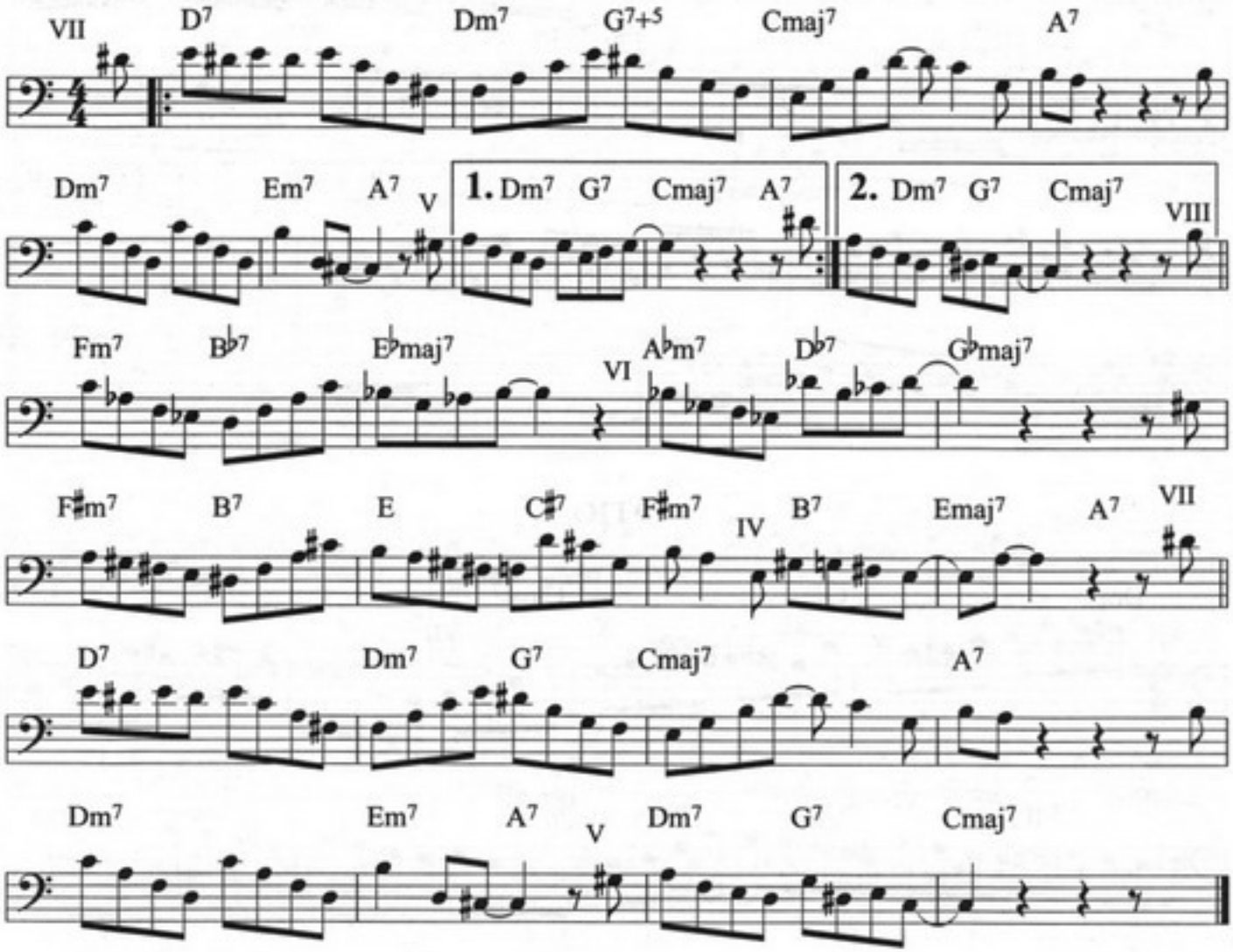
ЭТЮД

А. Сухих


Dm7
G7
Cmaj7
Cm7
F7
B♭maj7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
A♭m7
D♭7
G♭maj7
F♯m7
B7
Emaj7
Em7
A7
Dmaj7

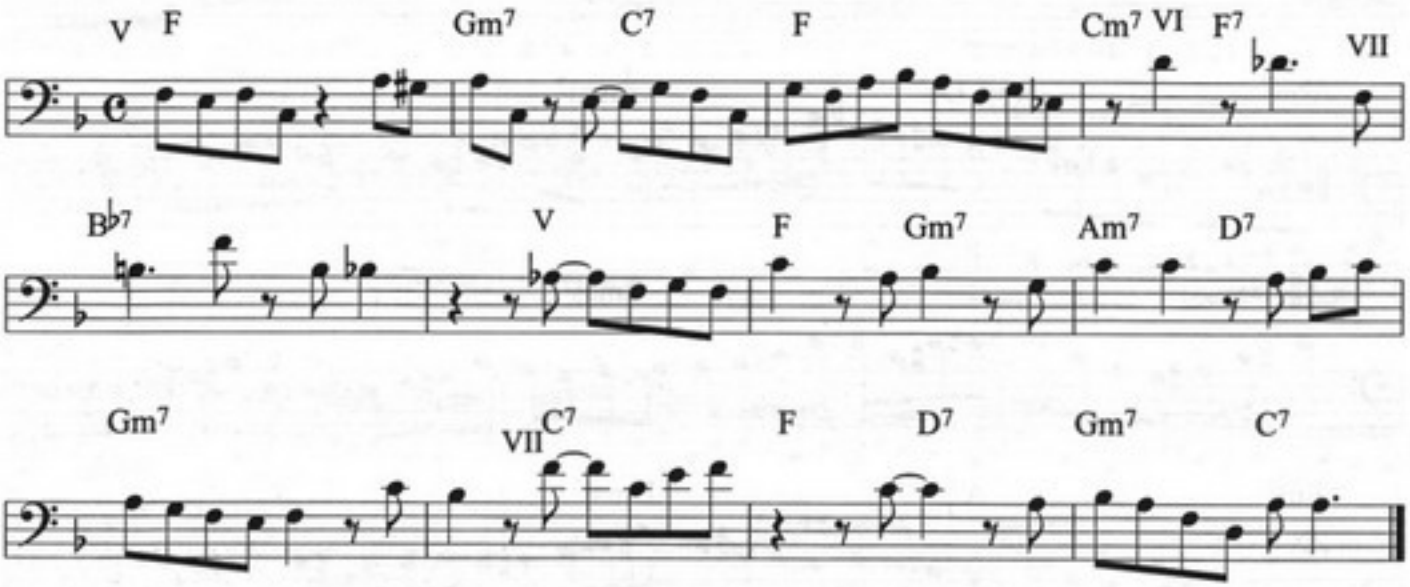
ЧЕТЫРЕ БРАТА

Дж. Джуфри



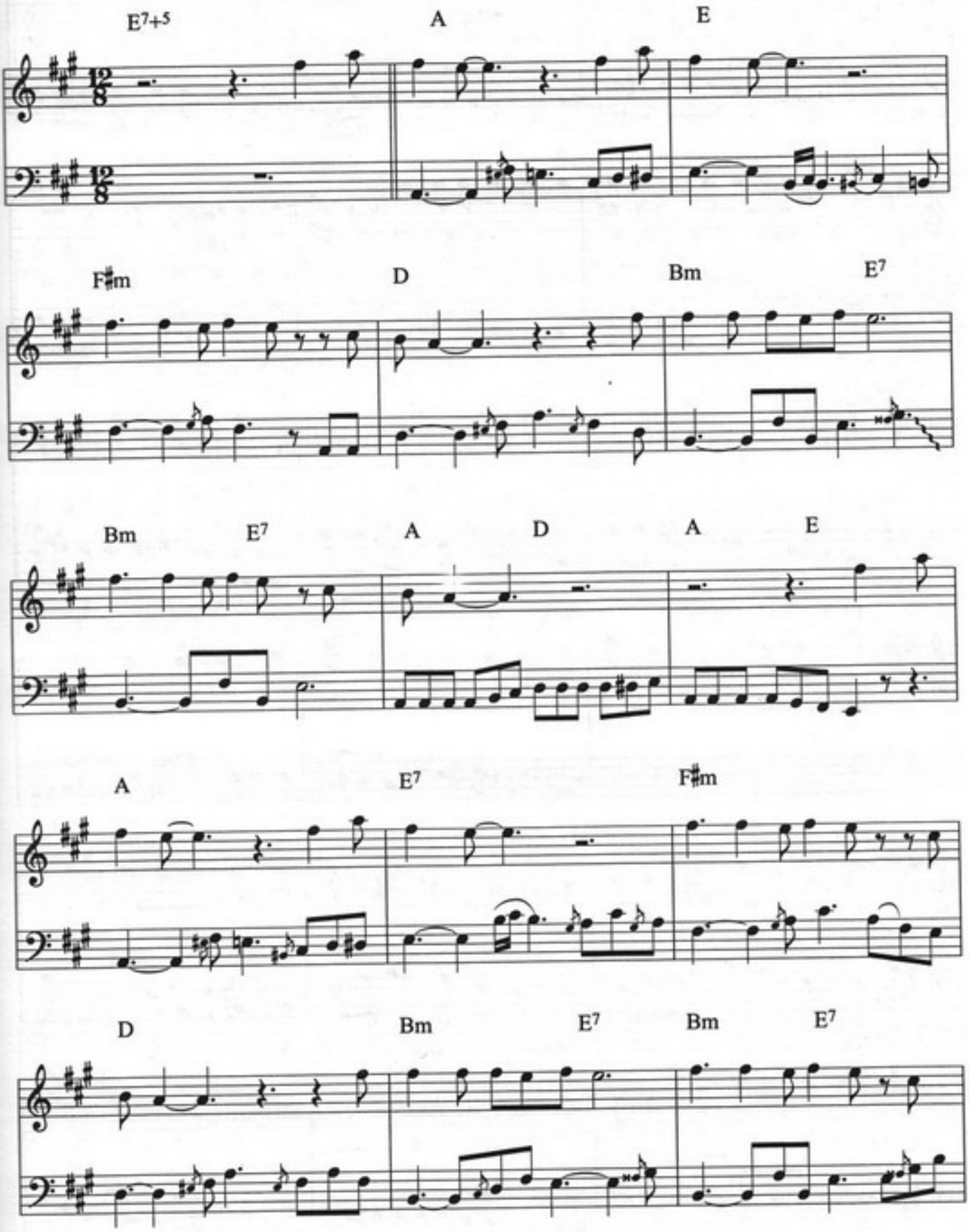
AU PRIVAVE

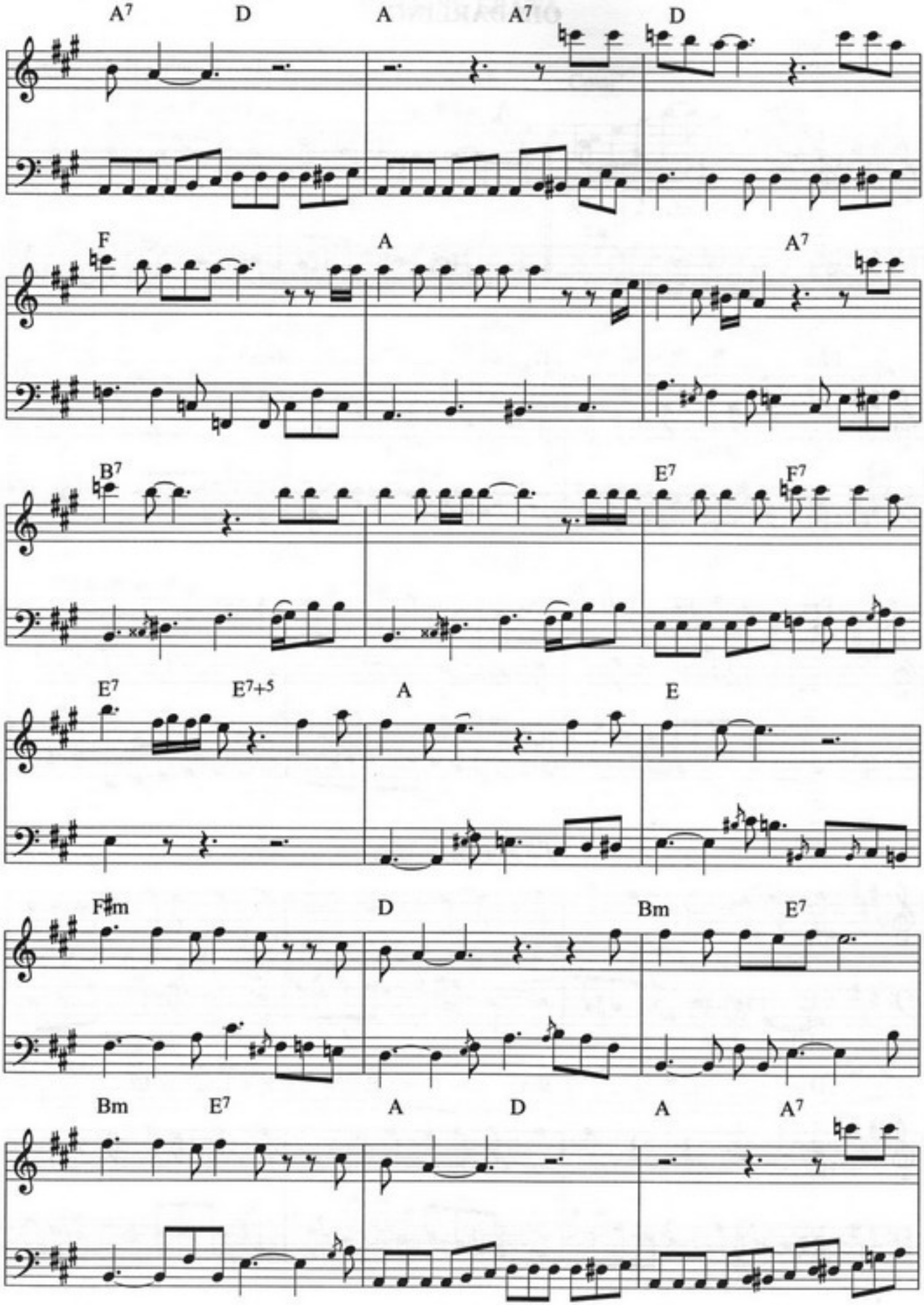
Ч. Паркер

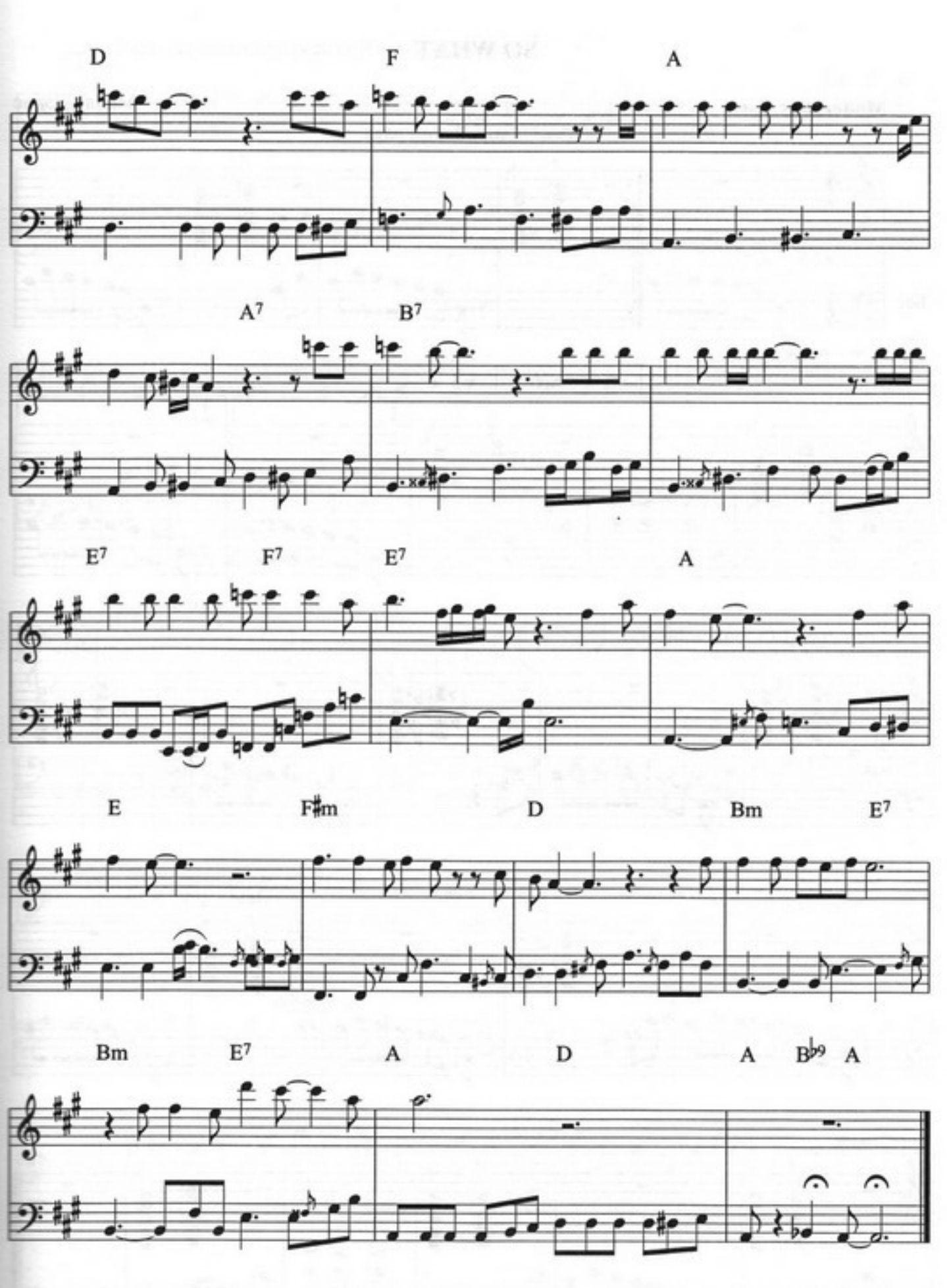


OH! DARLING!

Дж. Леннон - П. Маккартни



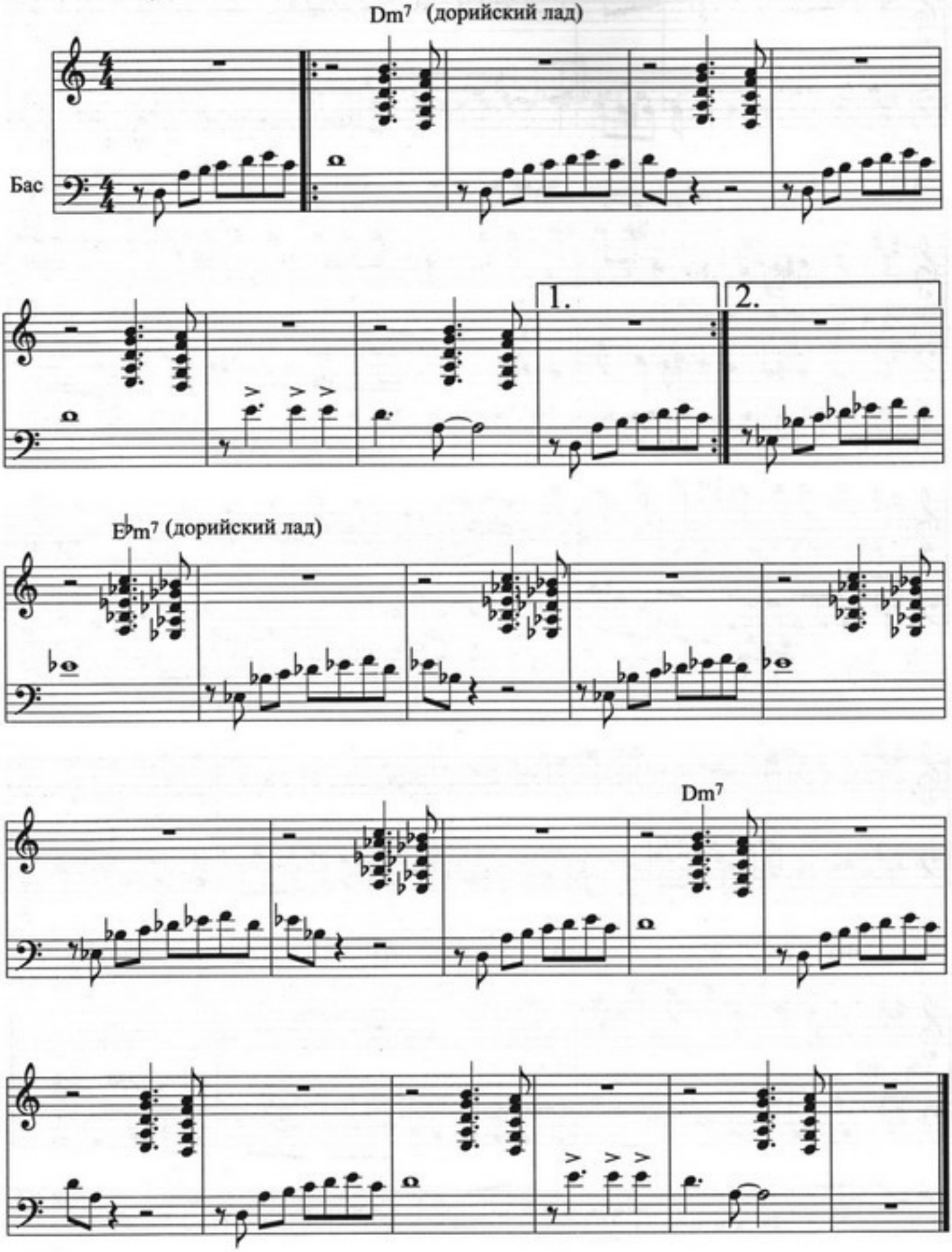

A7 D A A7 D
F A A7
B7 E7 F7
E7 E7+5 A E
F#m D Bm E7
Bm E7 A D A A7


D
F
A
A7
B7
E7
F7
E7
A
E
F#m
D
Bm
E7
Bm
E7
A
D
A
Bb9
A

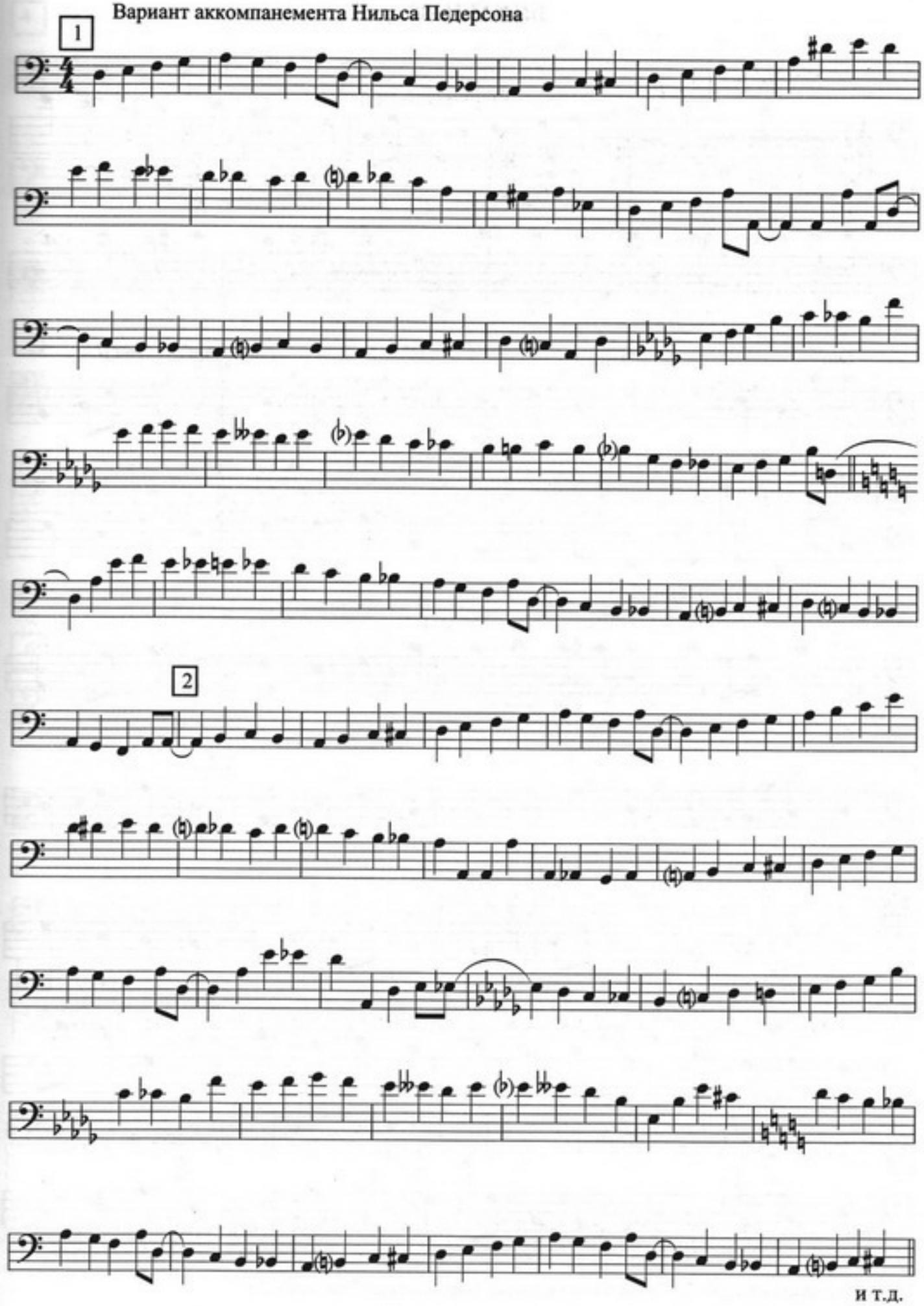
SO WHAT

Moderately Fast

Майлс Дэвис

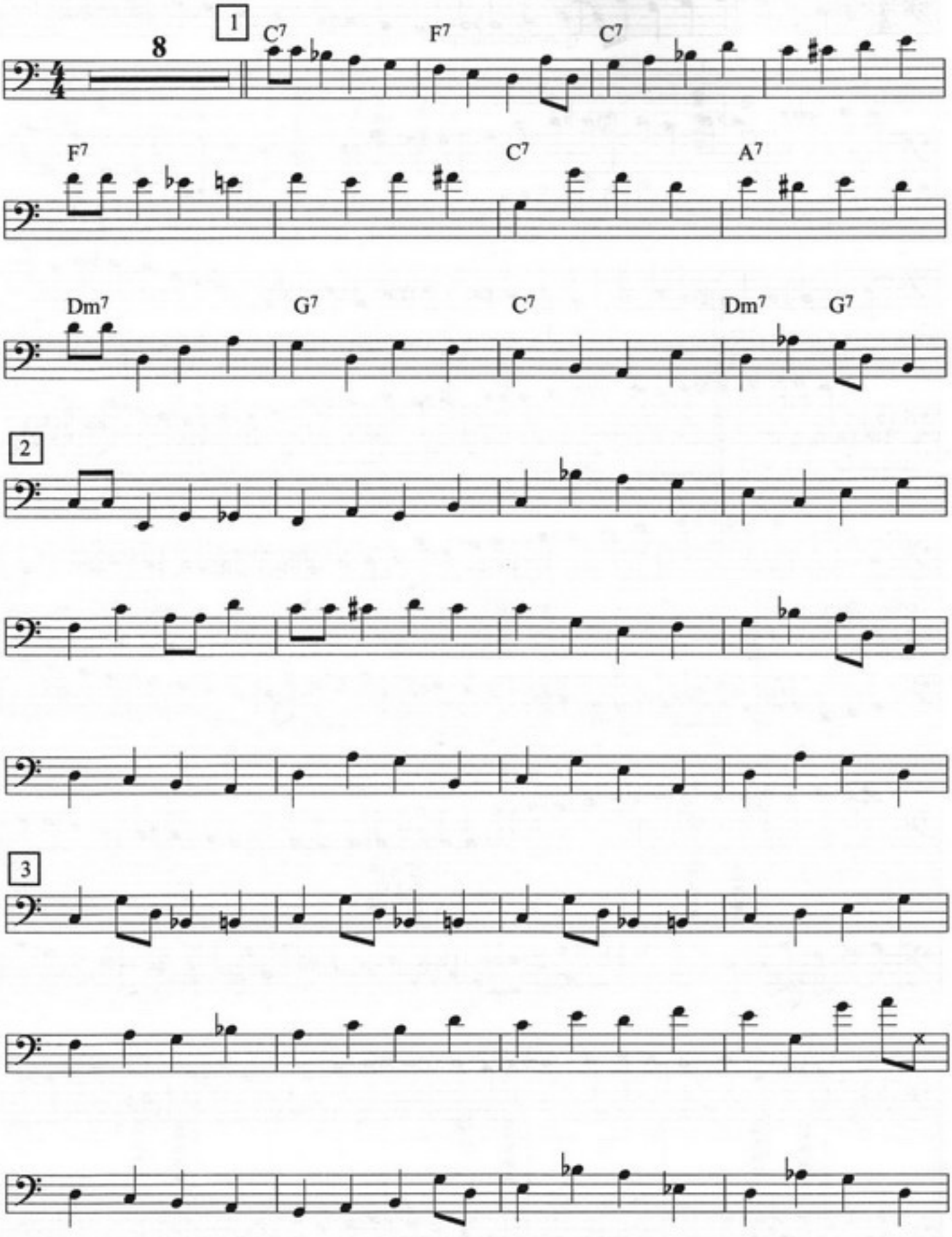


Вариант аккомпанемента Нильса Педерсона

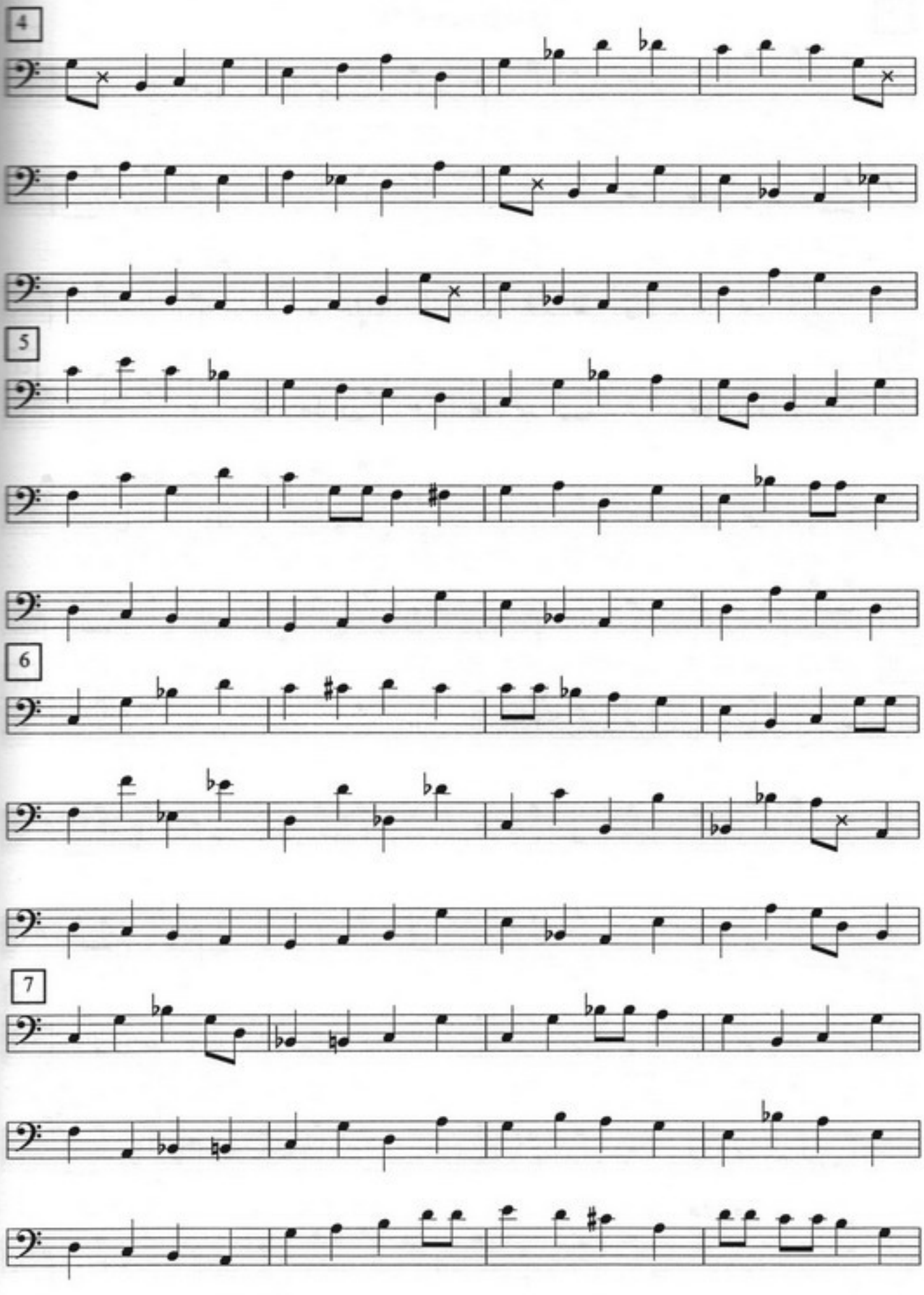


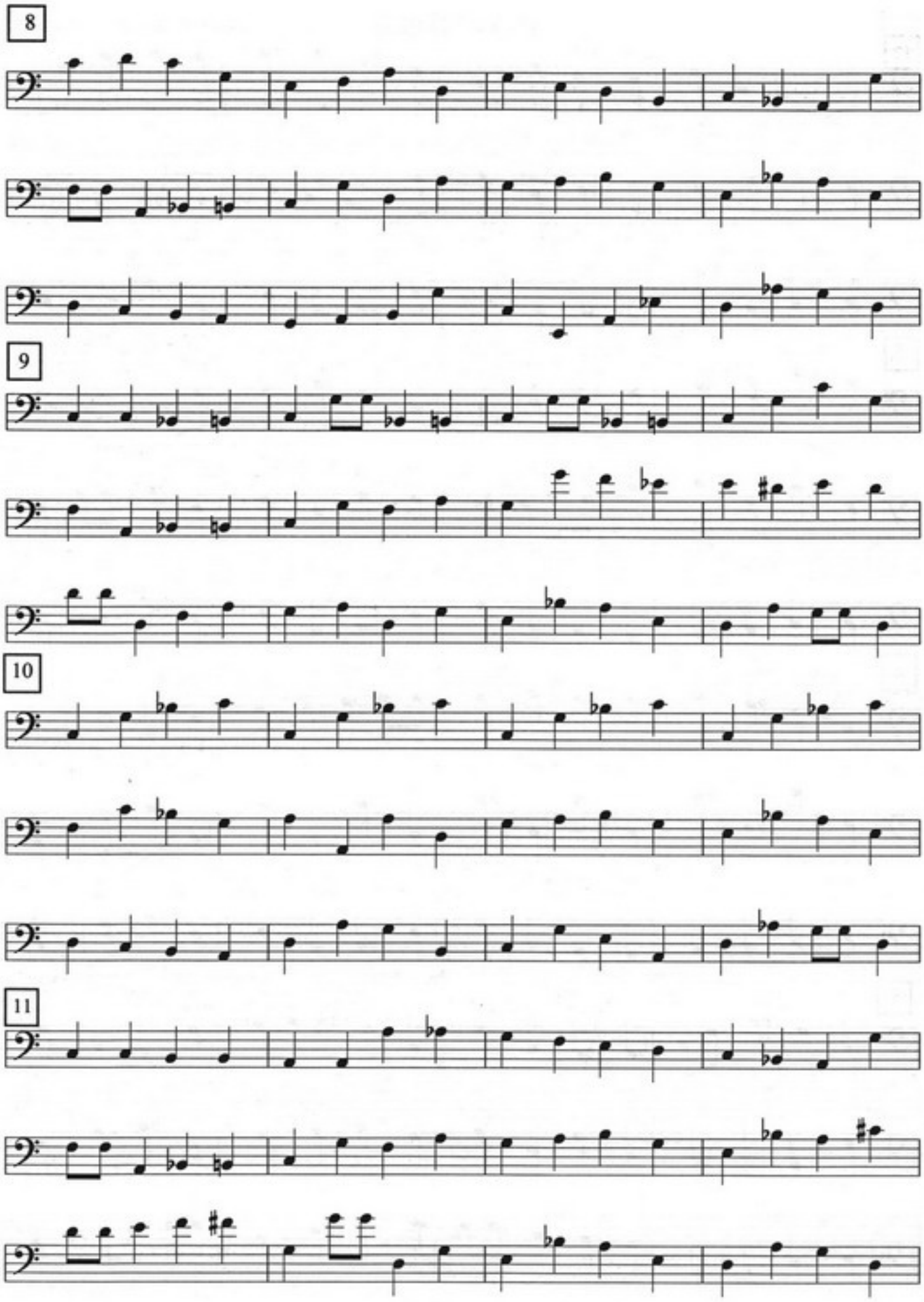
и т.д.

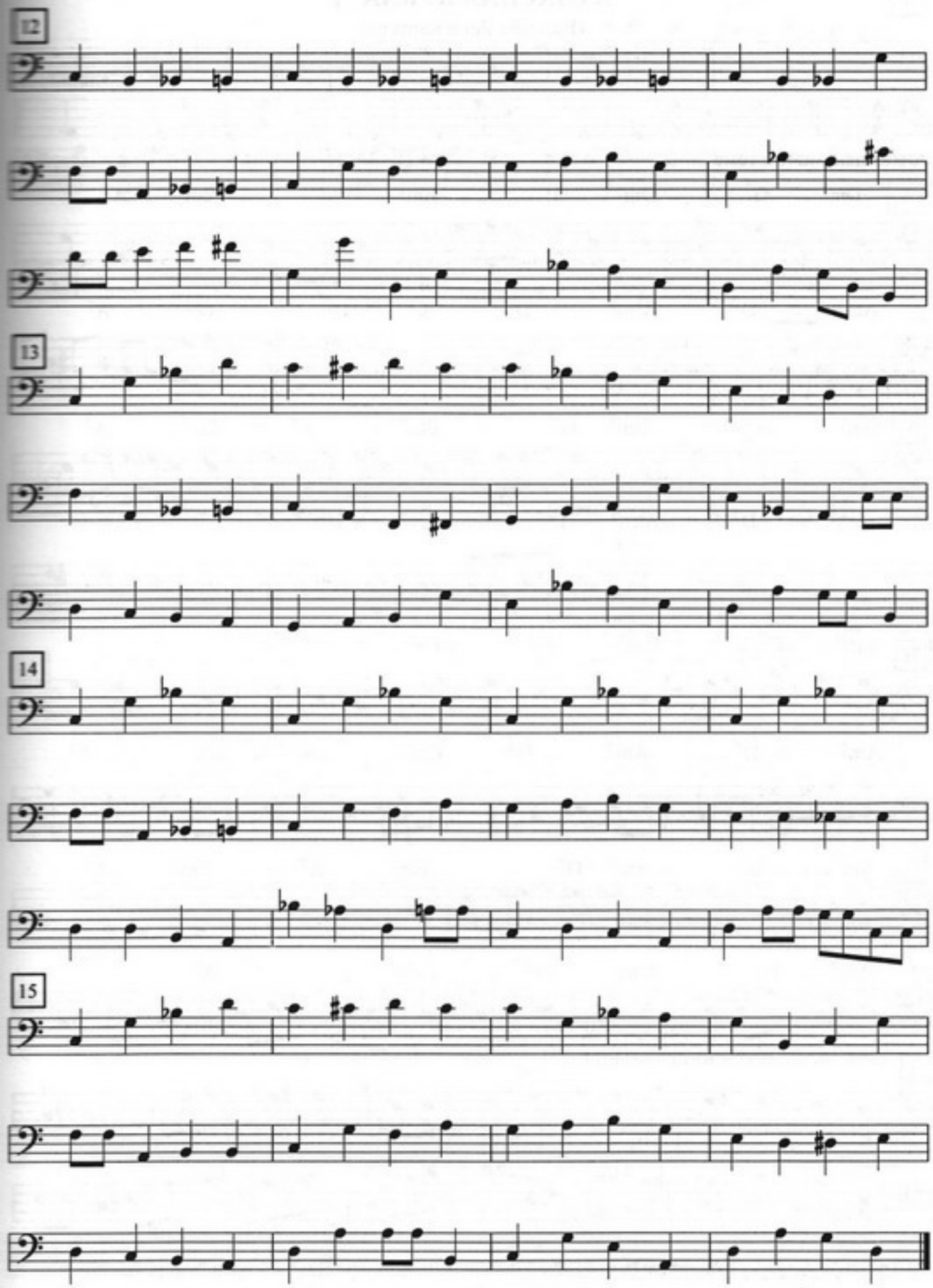
БЛЮЗ IN C *)



*) Транскрипция из альбома "Элла Фитцджеральд. Карнеги холл 5 июля 1973 г.".


4
5
6
7

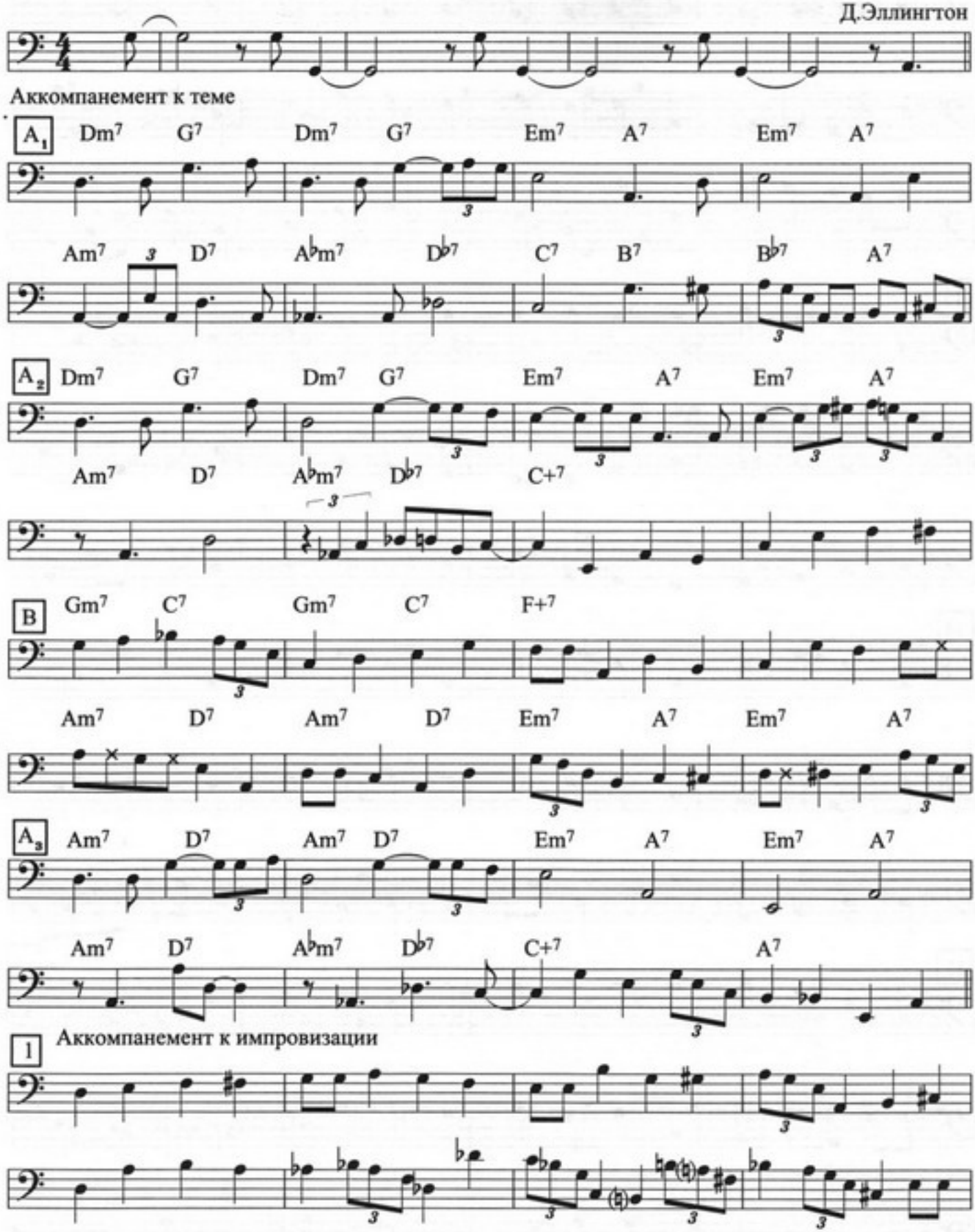

8
9
10
11


12
13
14
15

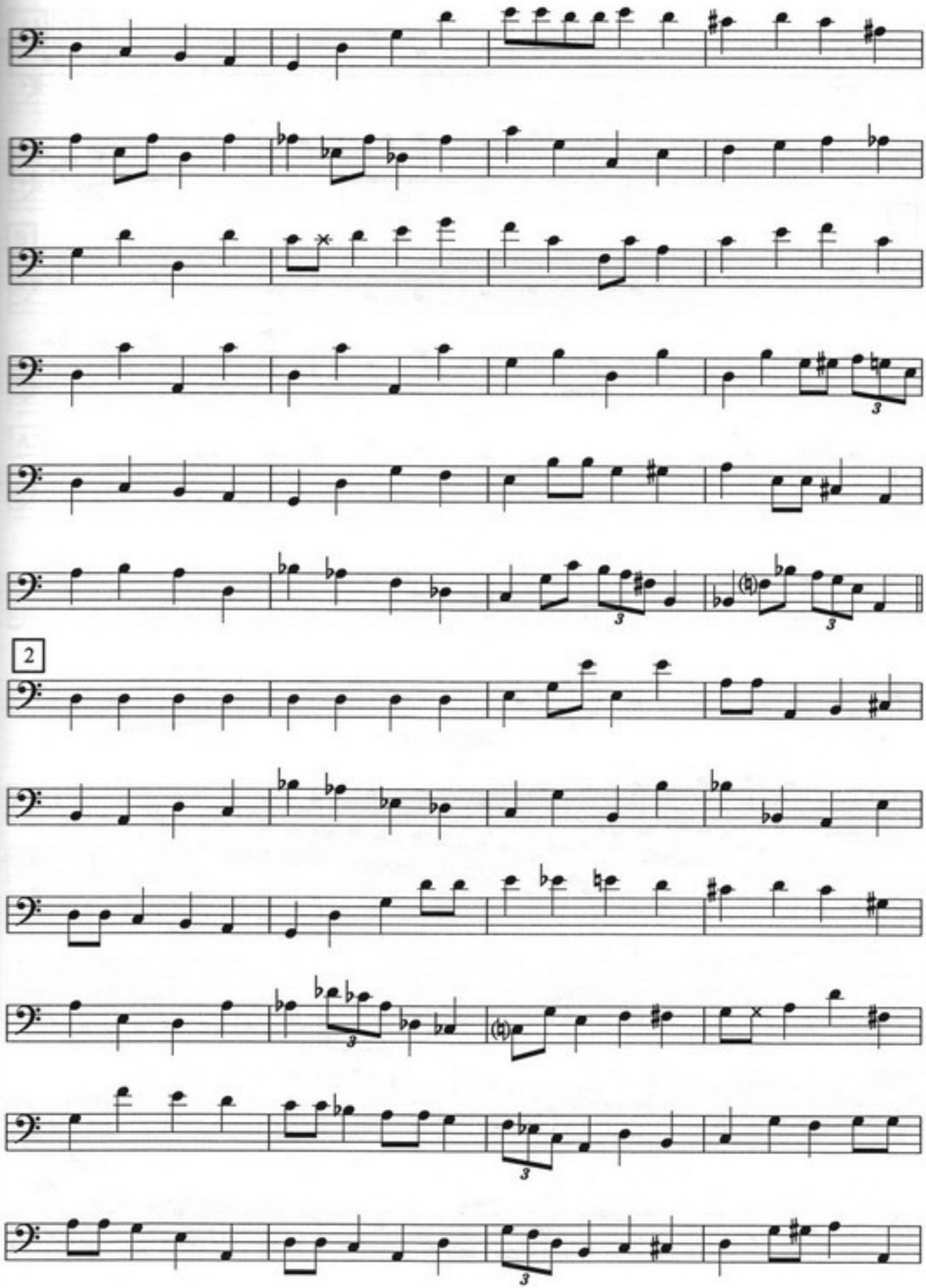
АТЛАСНАЯ КУКЛА *)

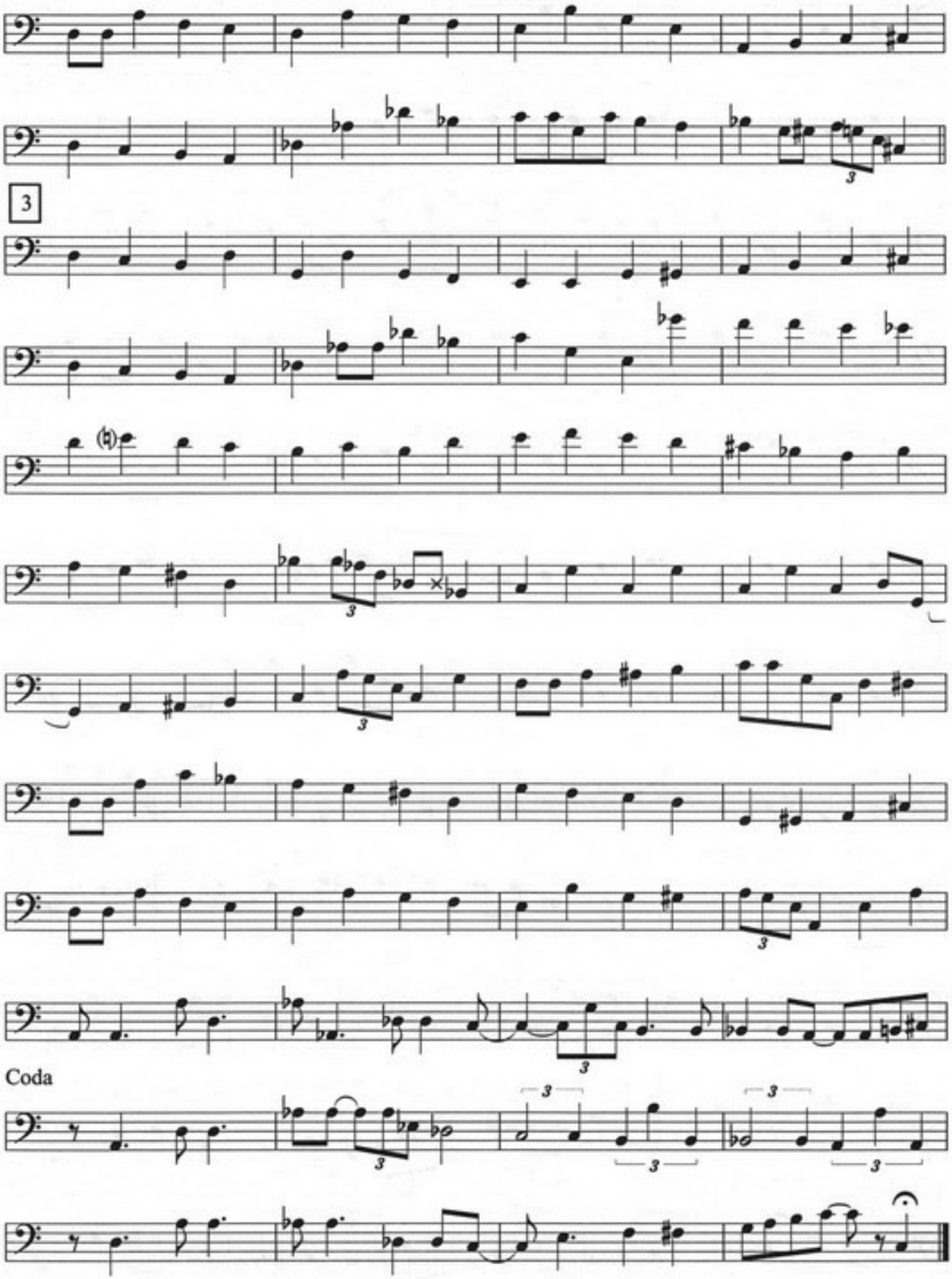
(Вариант Рона Картера)

Д.Эллингтон

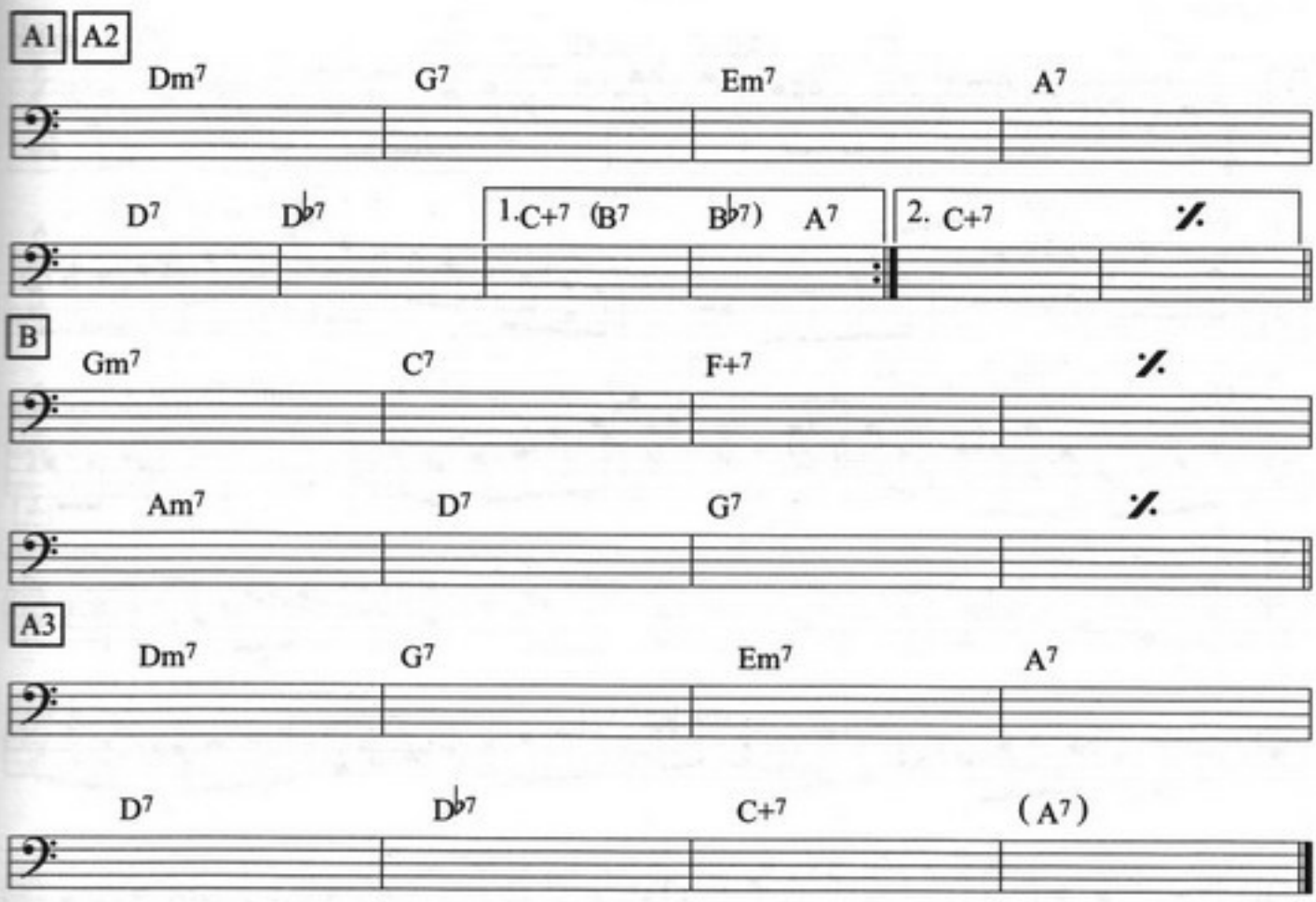


*) Транскрипция из учебного альбома "Duke Ellington. Nine Greatest Hits" из серии "минус один".


2

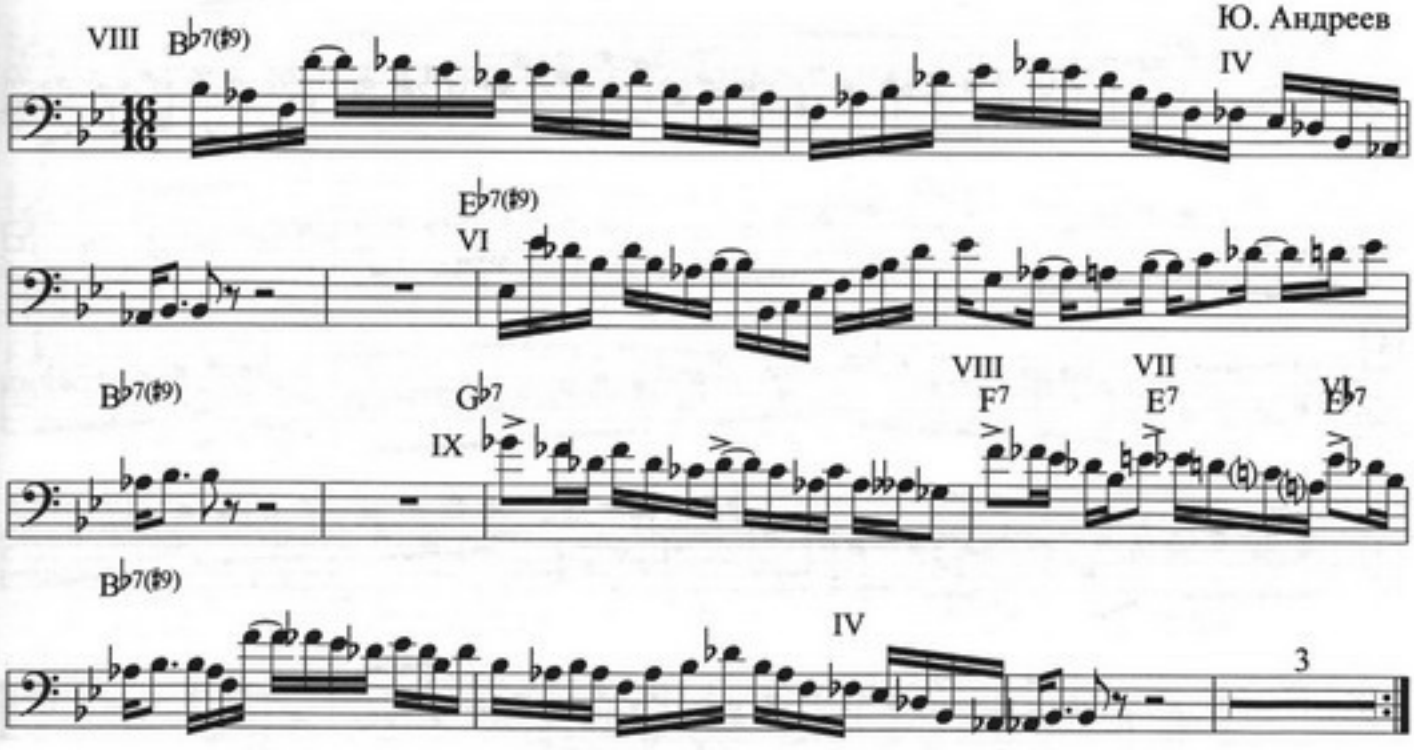

3
Coda

Упрощённая гармоническая схема к импровизации.



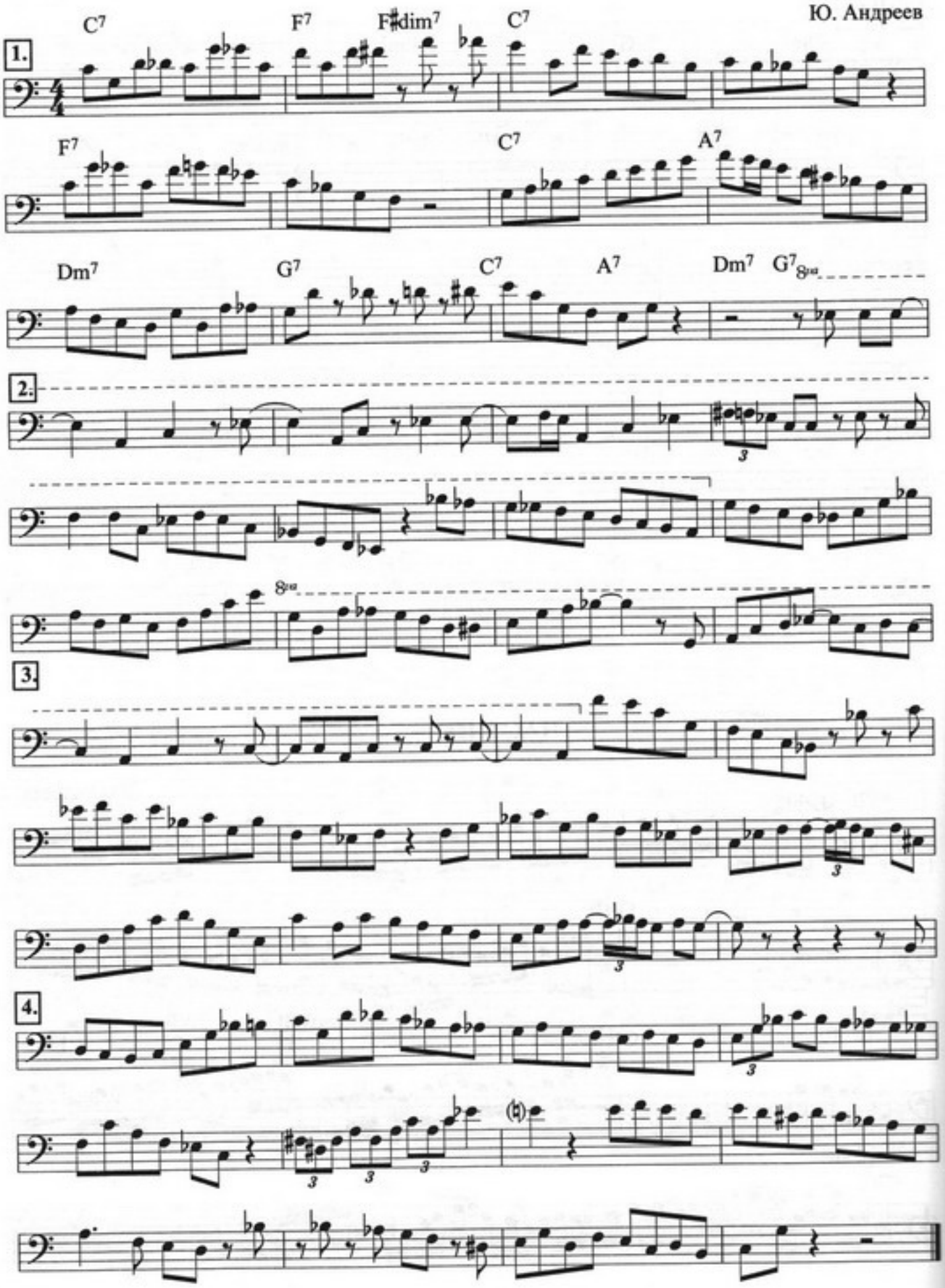
ЧАС ПИК

Ю. Андреев



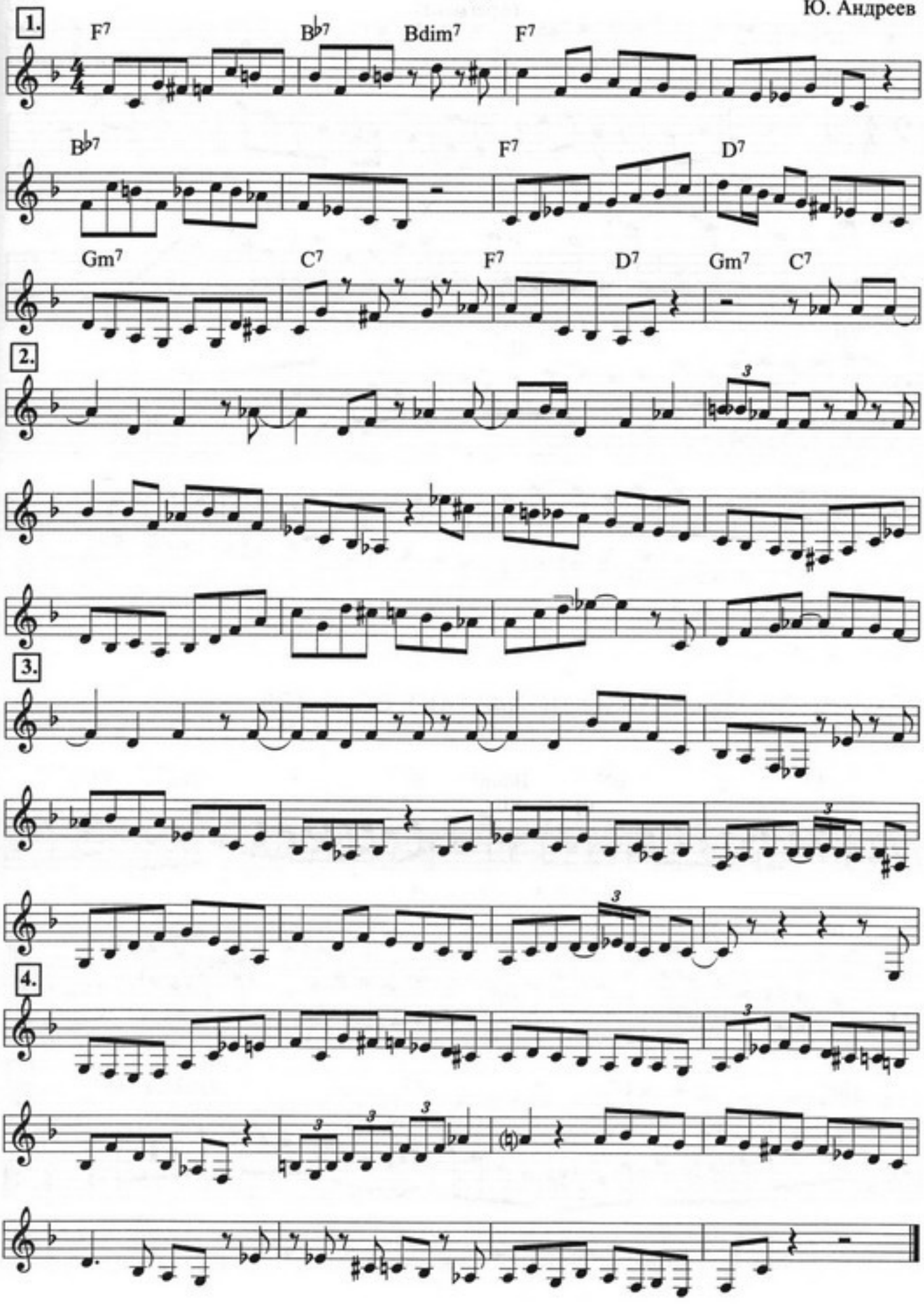
ЭТЮД IN C

Ю. Андреев



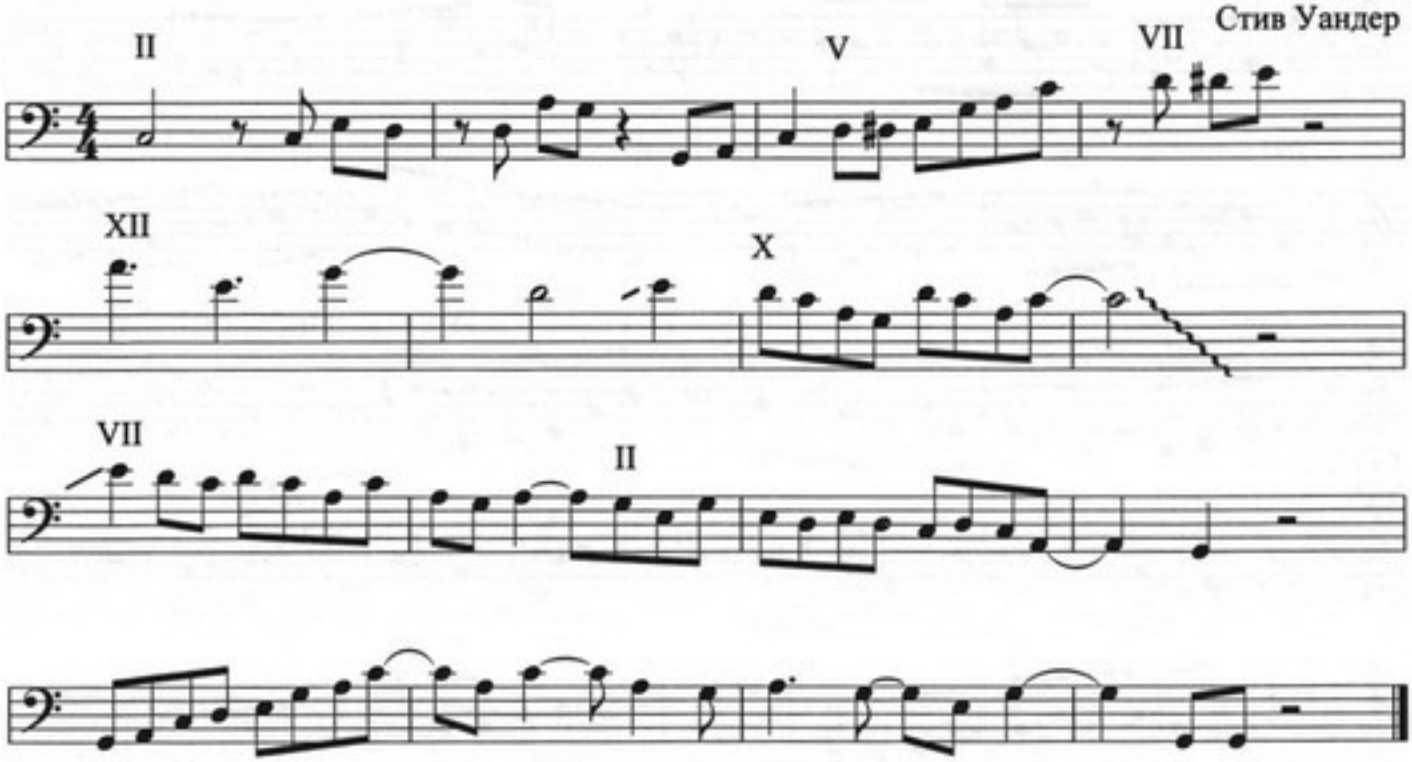
ЭТЮД F

Ю. Андреев



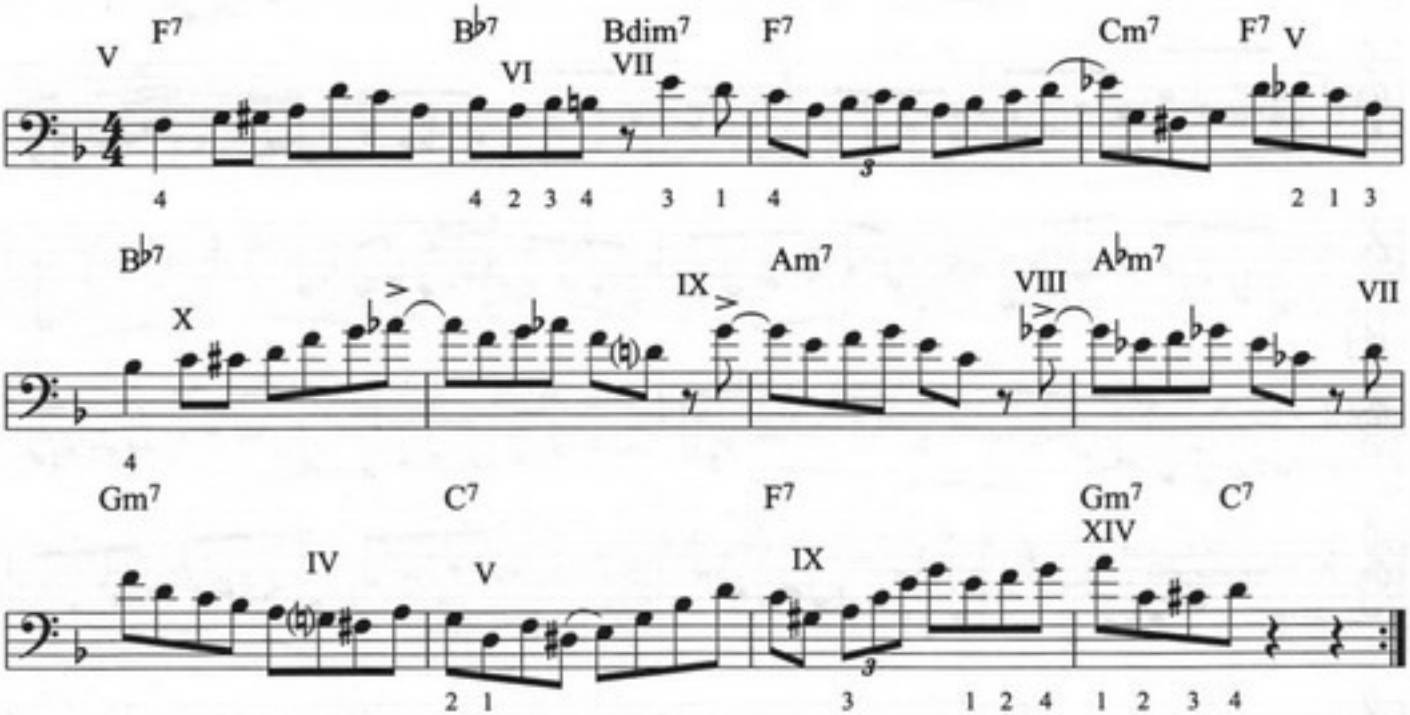
СЭР ДЮК
(фрагмент)

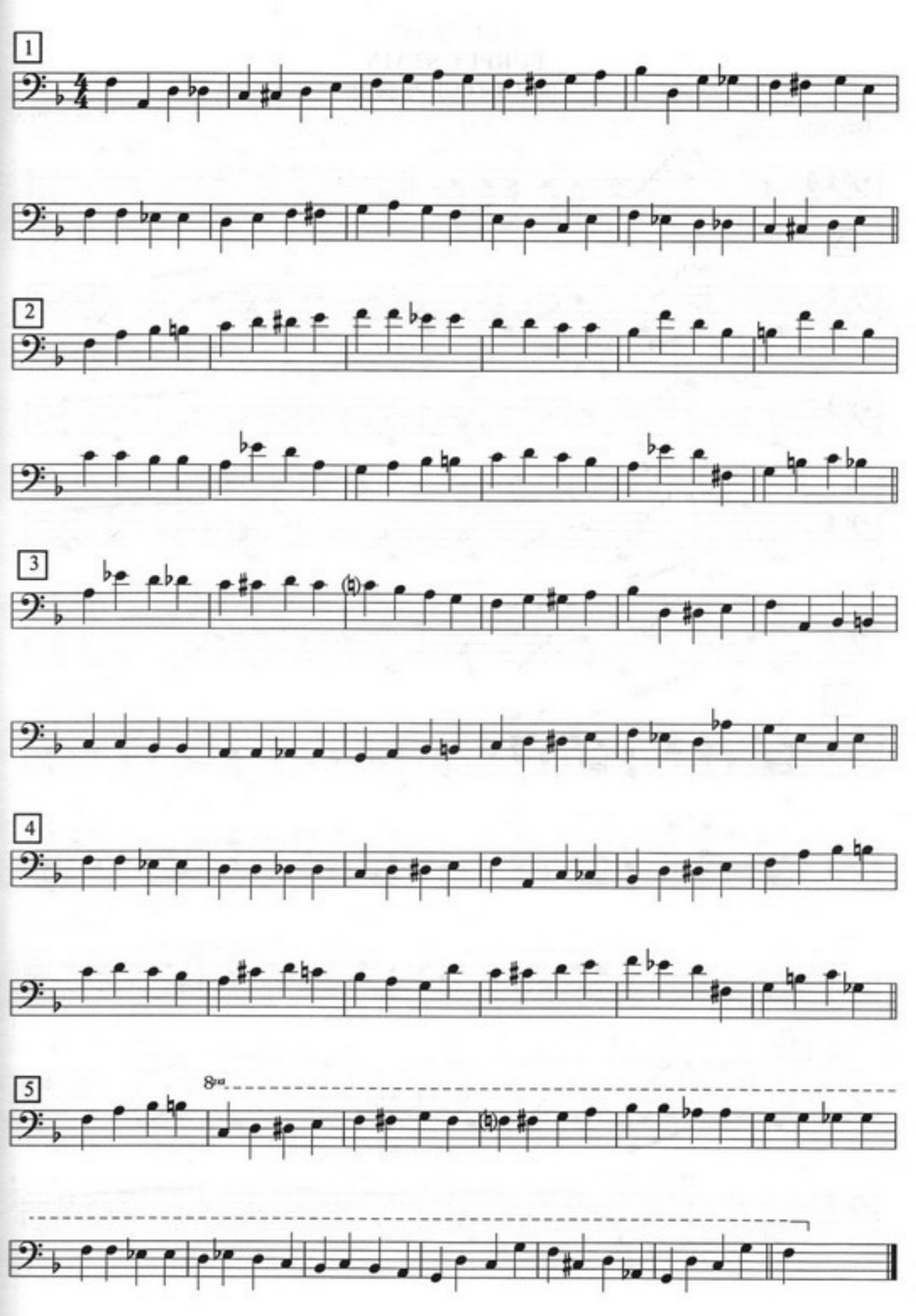
Стив Уандер



КОГДА НЕ ХВАТАЕТ ТЕХНИКИ

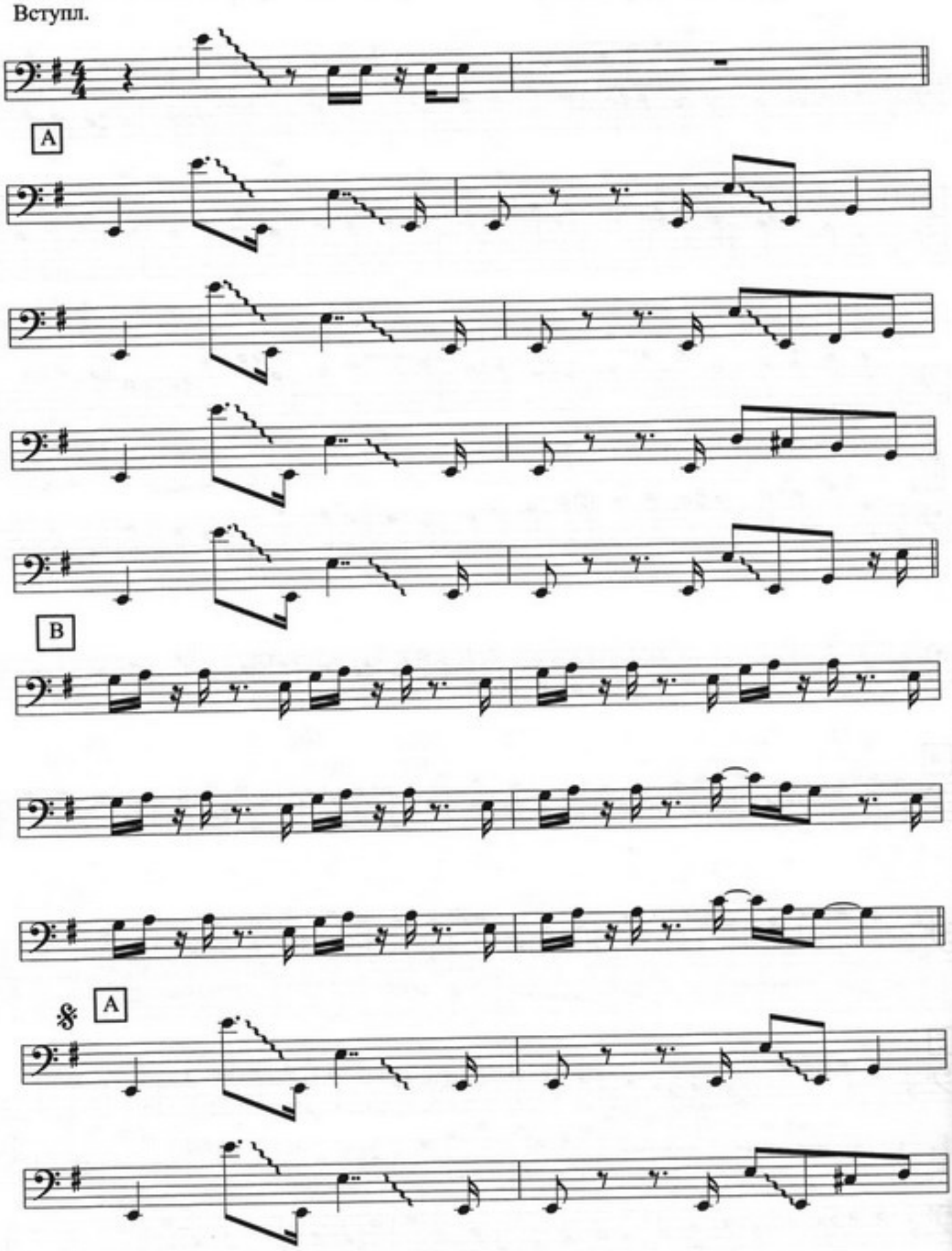
К. Бахолдин

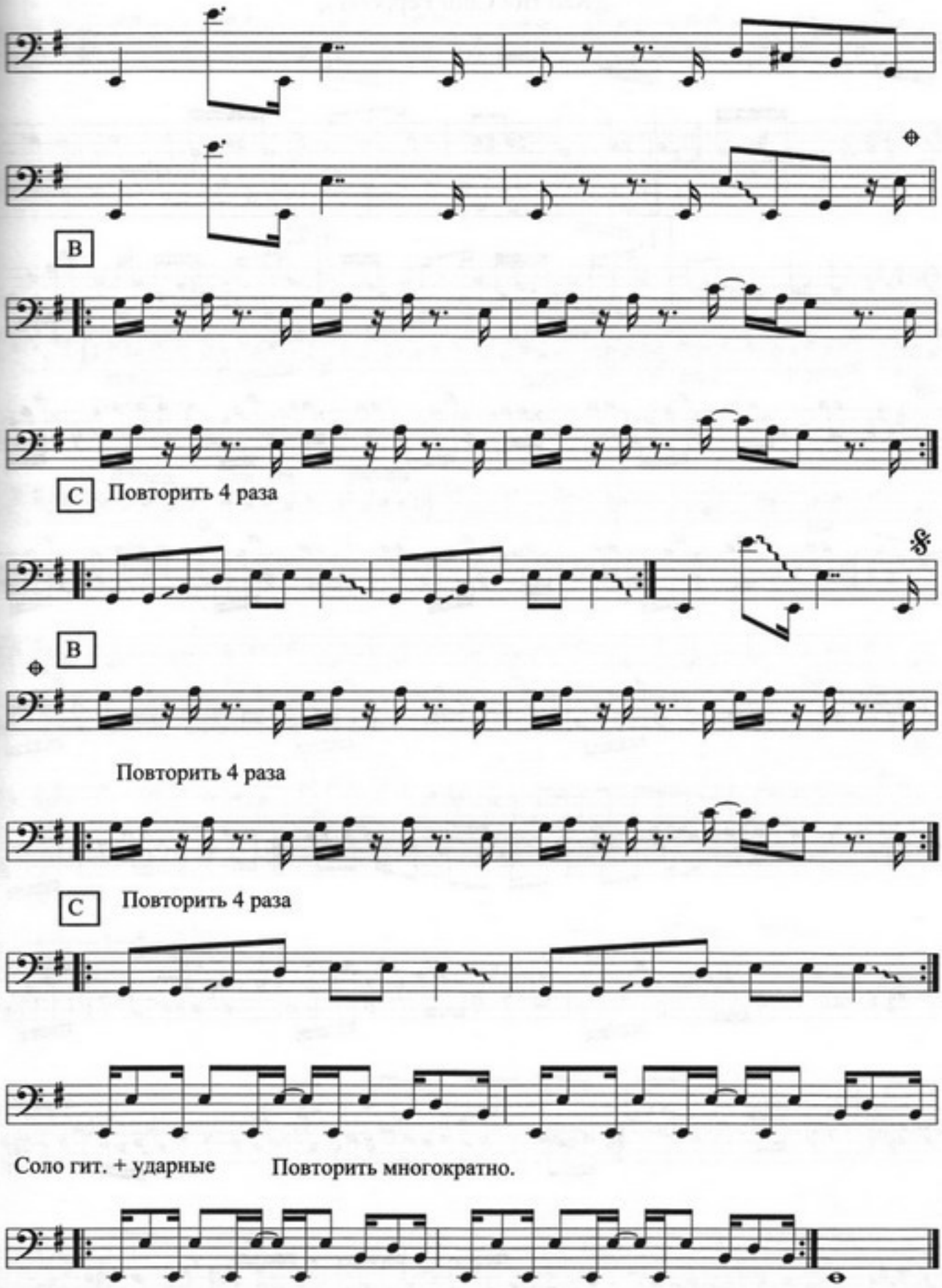



1
2
3
4
5
8va

PURPLE STAIN

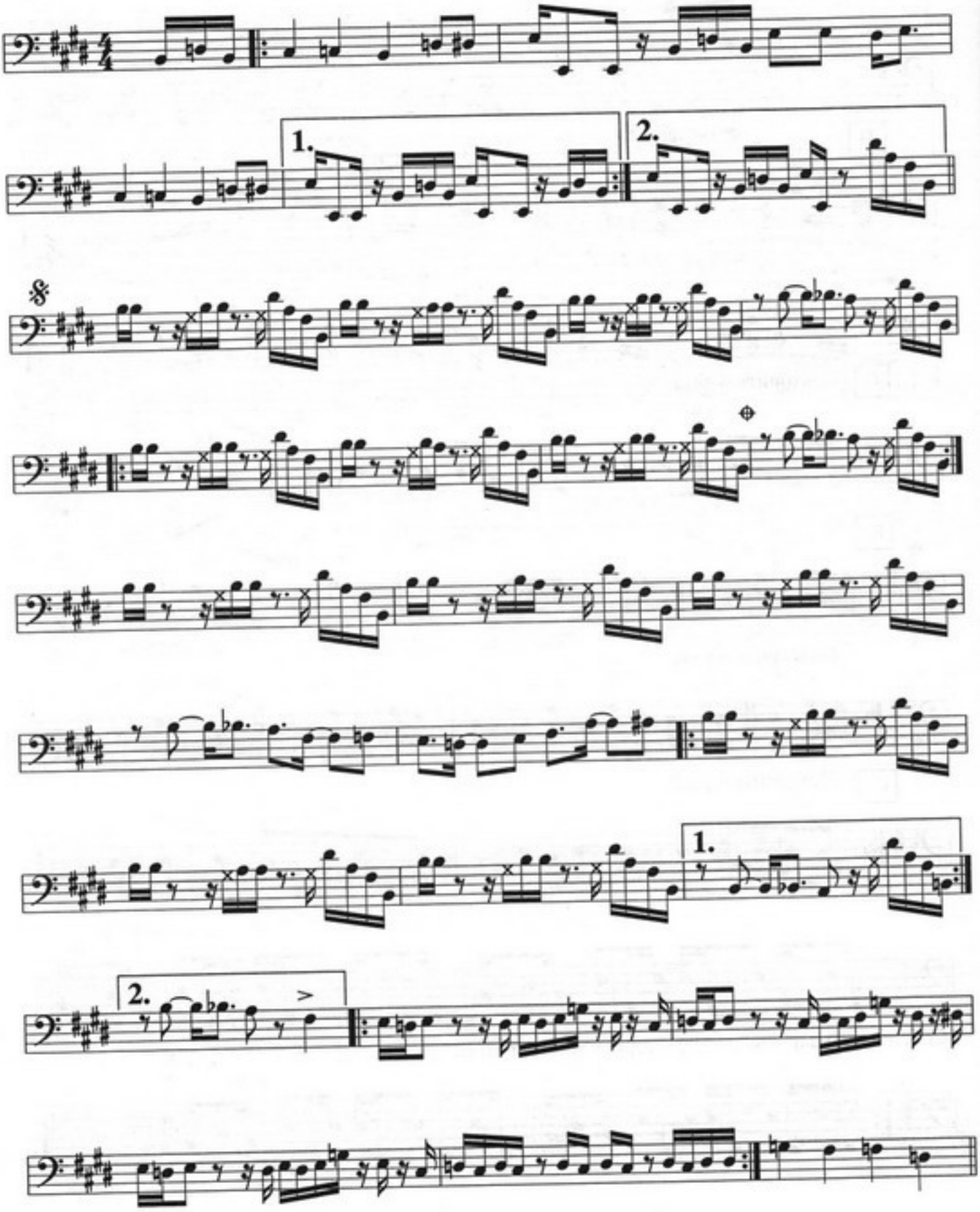
(Red Hot Chili Peppers)

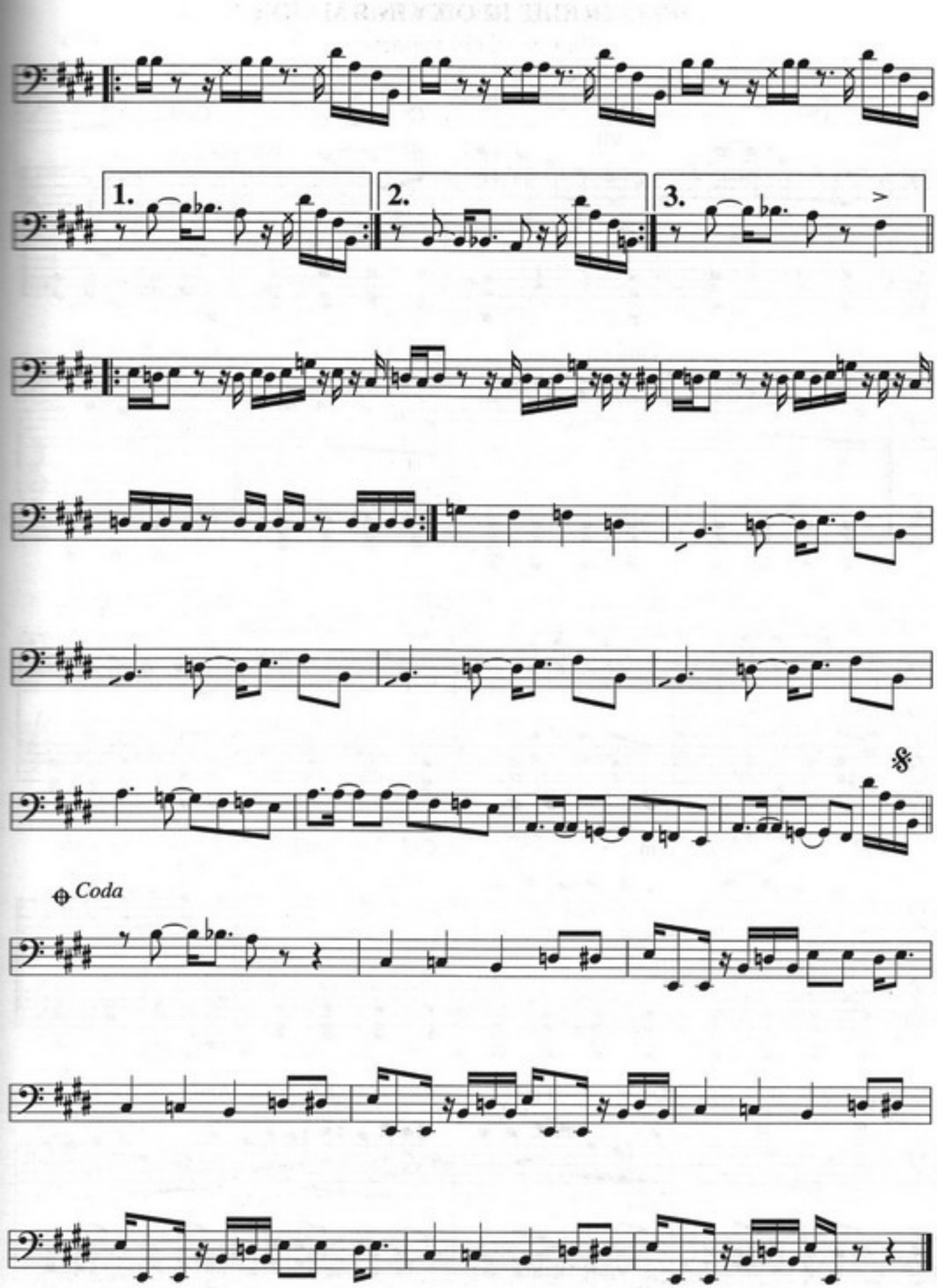



B
C
Повторить 4 раза
B
Повторить 4 раза
C
Повторить 4 раза
Соло гит. + ударные
Повторить многократно.

MELLOW SHIP SLINKY IN B MAJOR

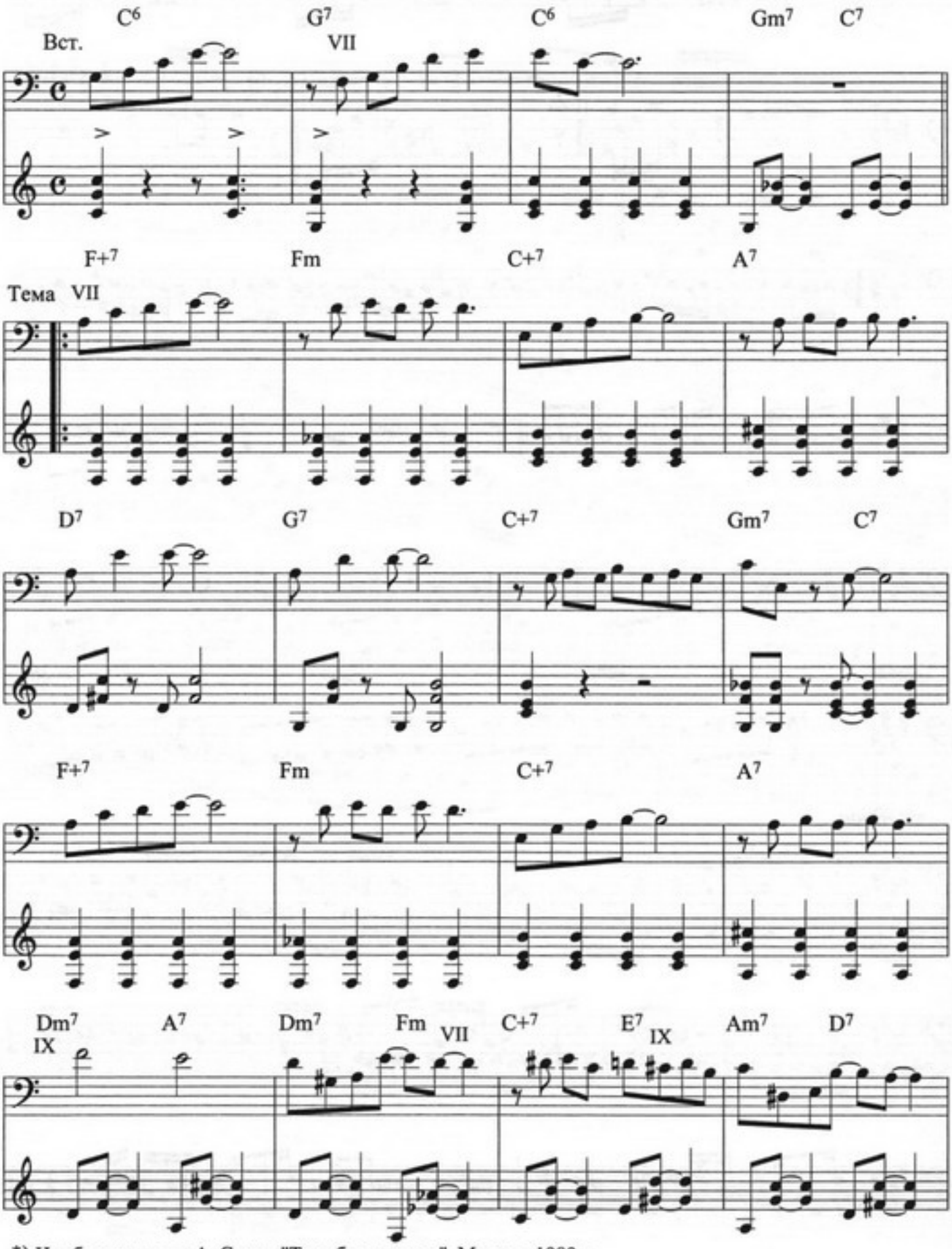
(Red Hot Chili Peppers)



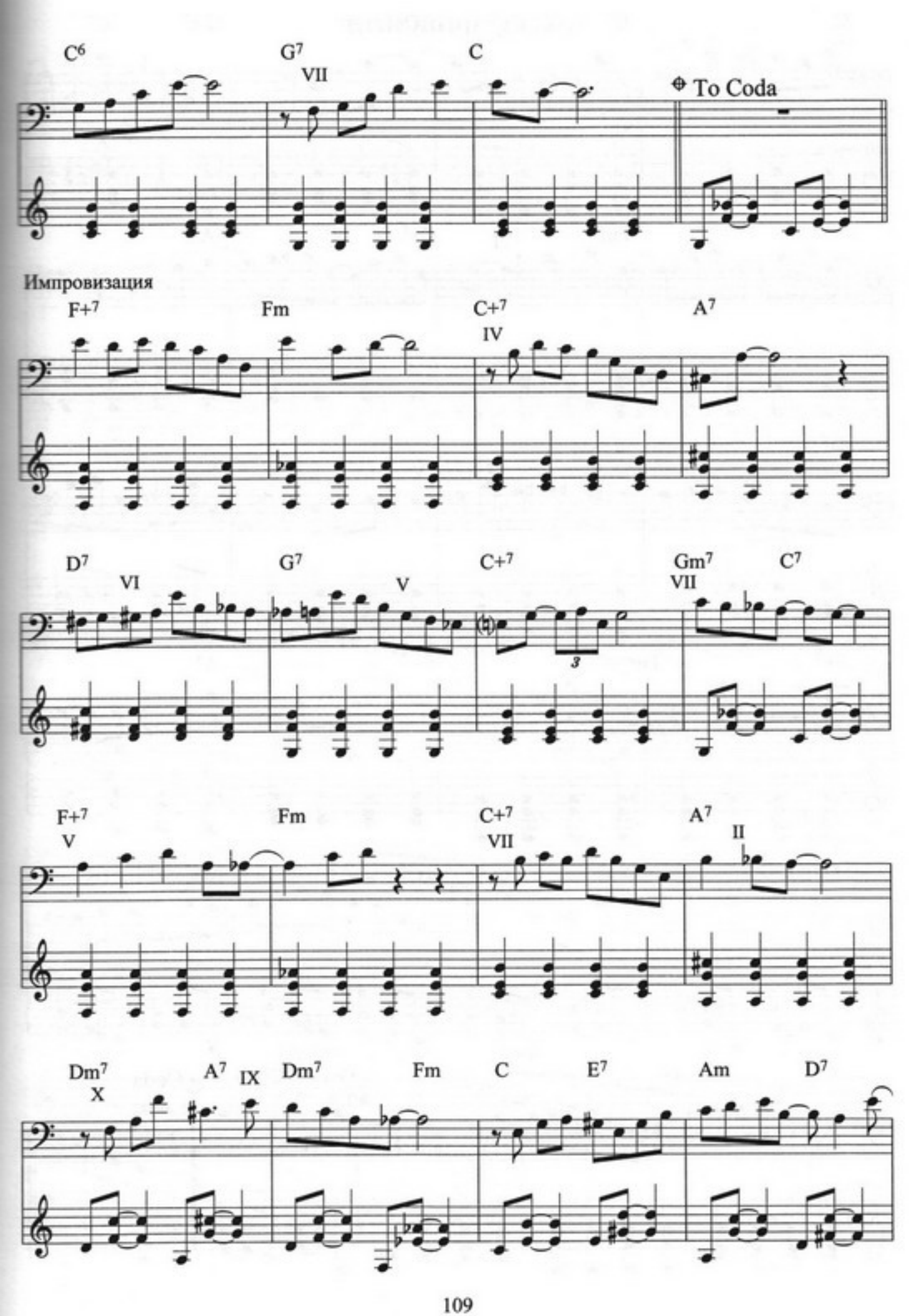

1.
2.
3.
Coda

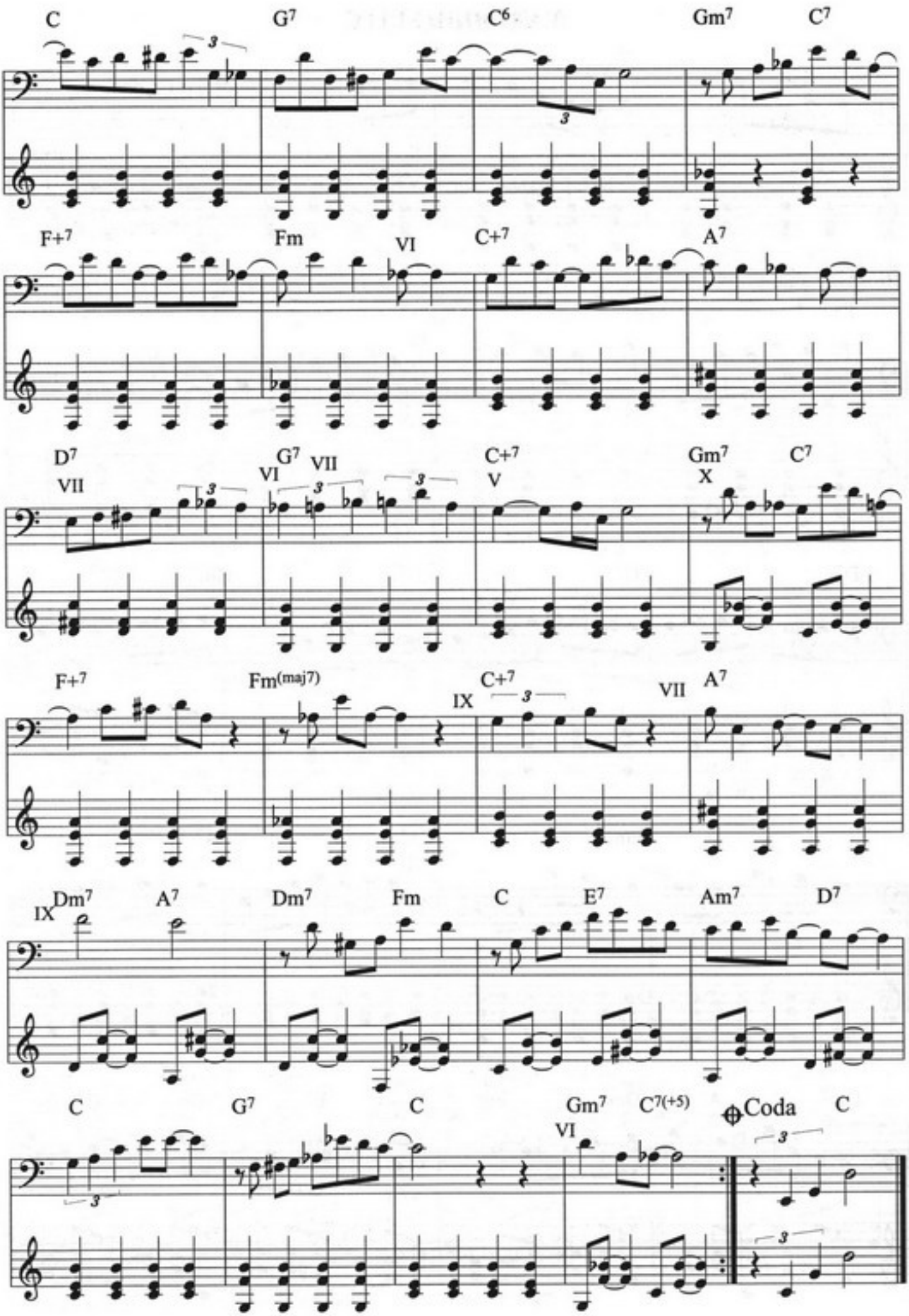
ПОСЛЕ ПРОЩАНИЯ

Дж. Лейтон



*) Из сборника пьес А. Сухих "Тромбон в джазе". Москва. 1989 г.

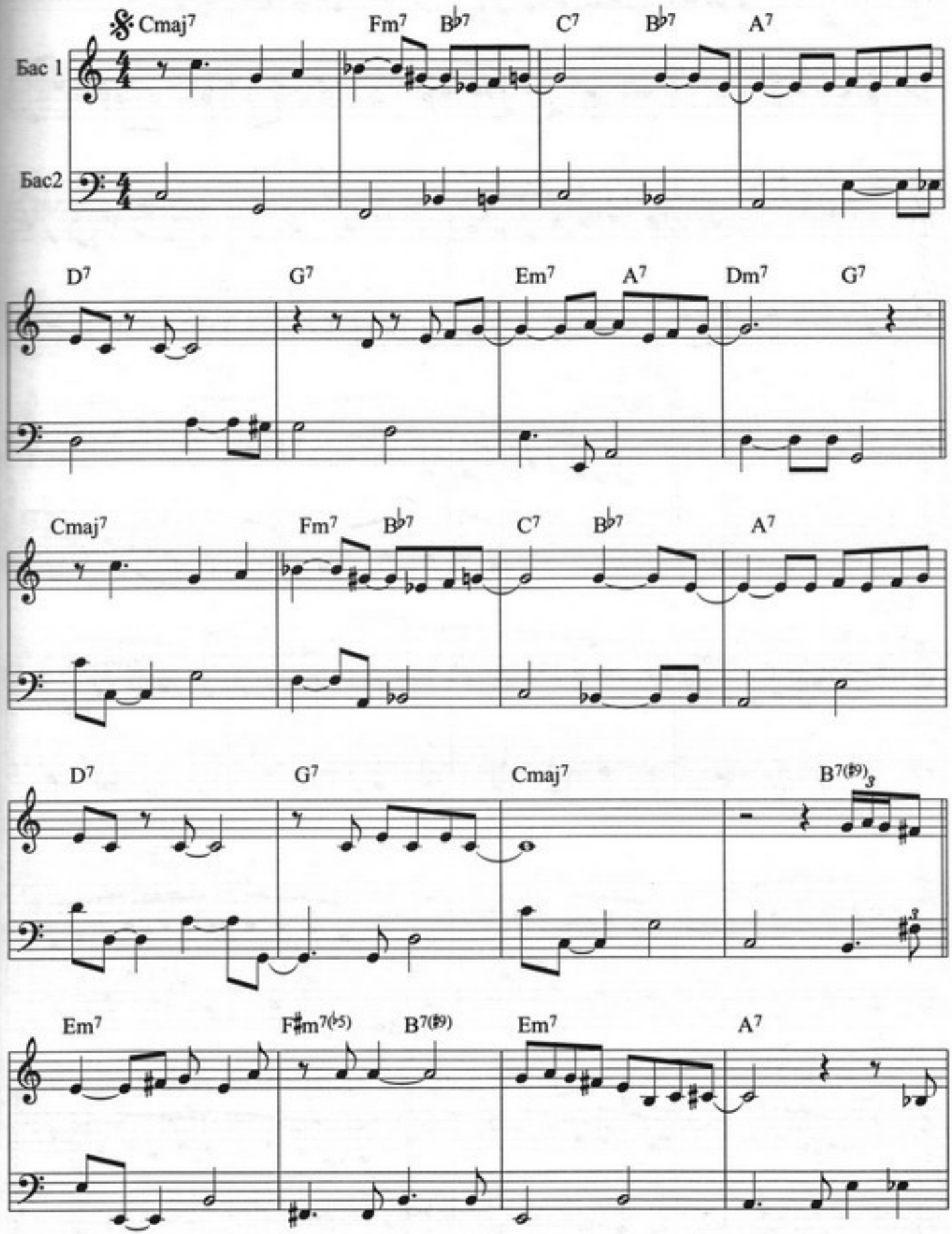

C6
G7
VII
C
To Coda
Импровизация
F+7
Fm
C+7
IV
A7
D7
VI
G7
V
C+7
3
Gm7
VII
C7
F+7
V
Fm
C+7
VII
A7
II
Dm7
X
A7
IX
Dm7
Fm
C
E7
Am
D7

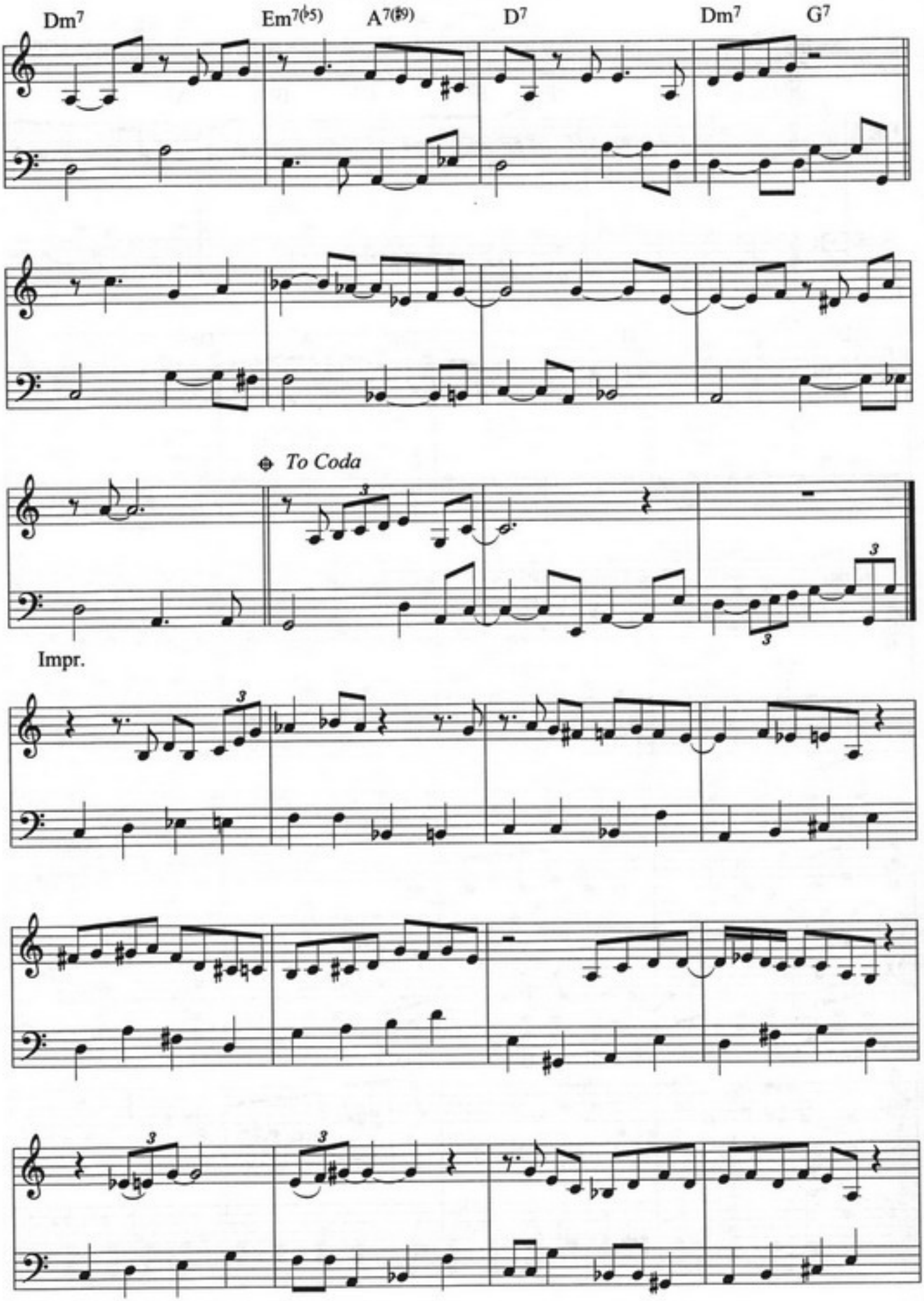

C
G7
C6
Gm7
C7
F+7
Fm
VI
C+7
A7
D7
VII
G7
VI
VII
C+7
V
Gm7
X
C7
F+7
Fm(maj7)
IX
C+7
VII
A7
IX
Dm7
A7
Dm7
Fm
C
E7
Am7
D7
C
G7
C
Gm7
VI
C7(+5)
Coda
C

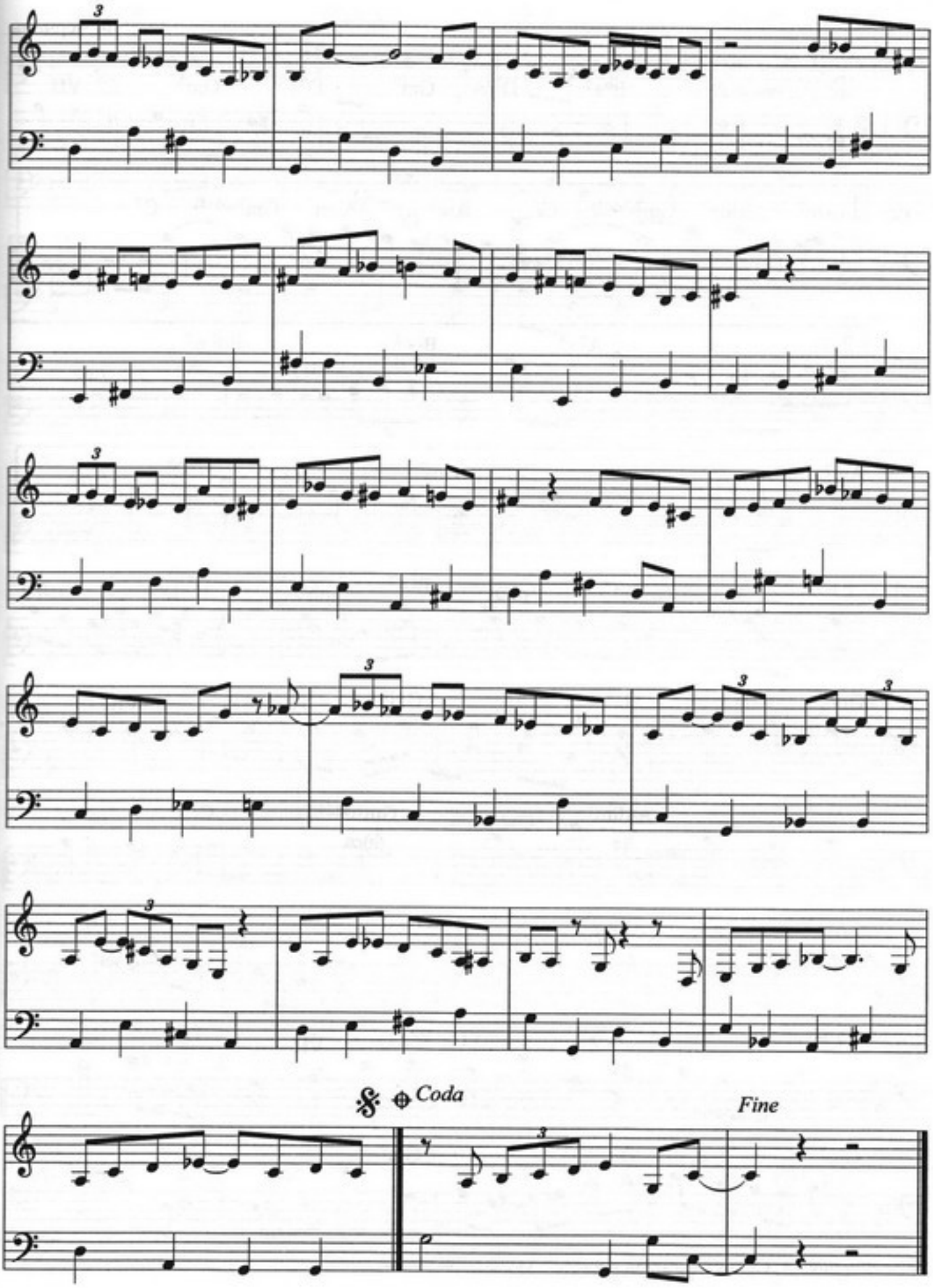
YARDBIRD SUITE

Ч. Паркер

Swing

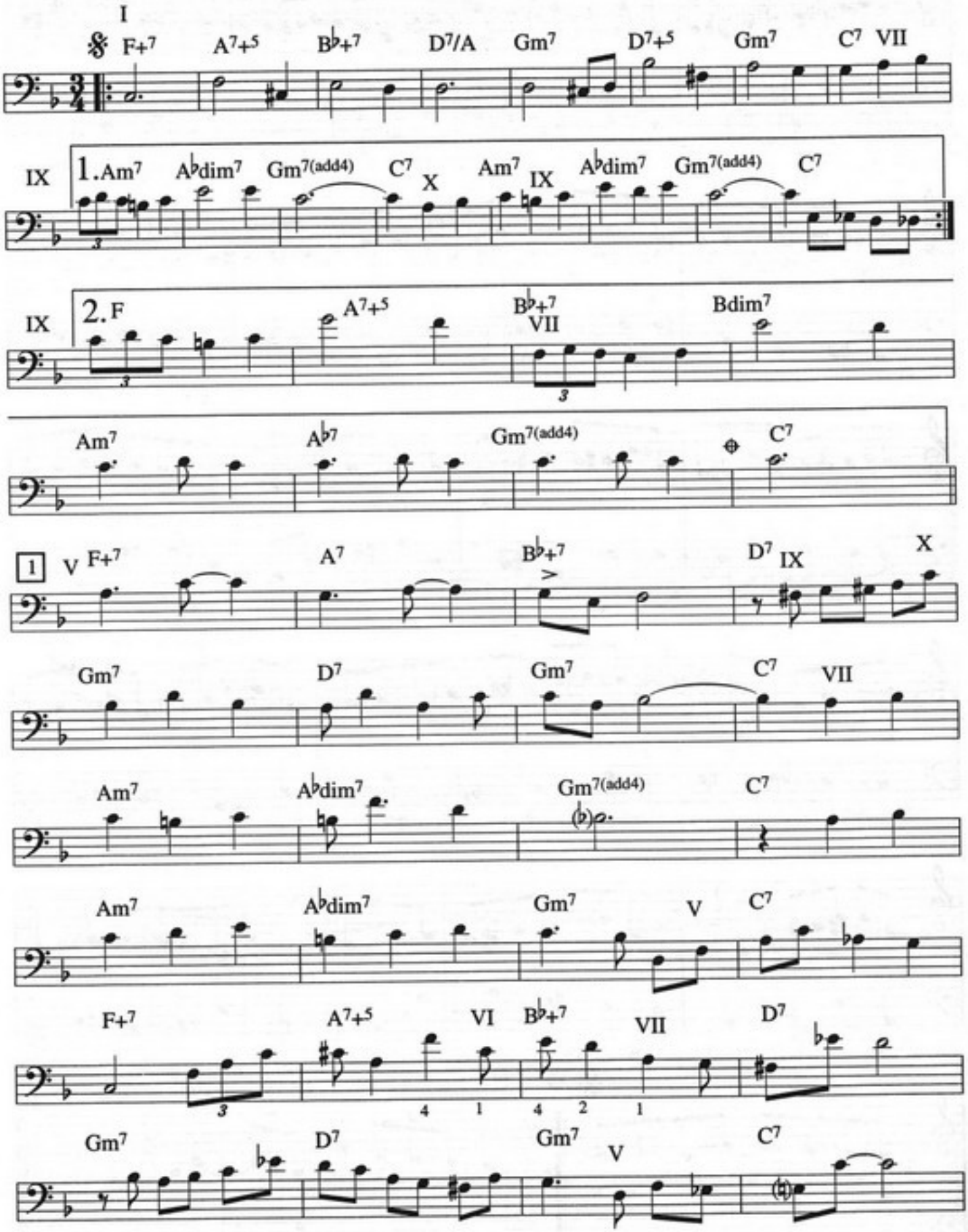



Dm7
Em7(♭5)
A7(♯9)
D7
Dm7
G7
To Coda
Impr.

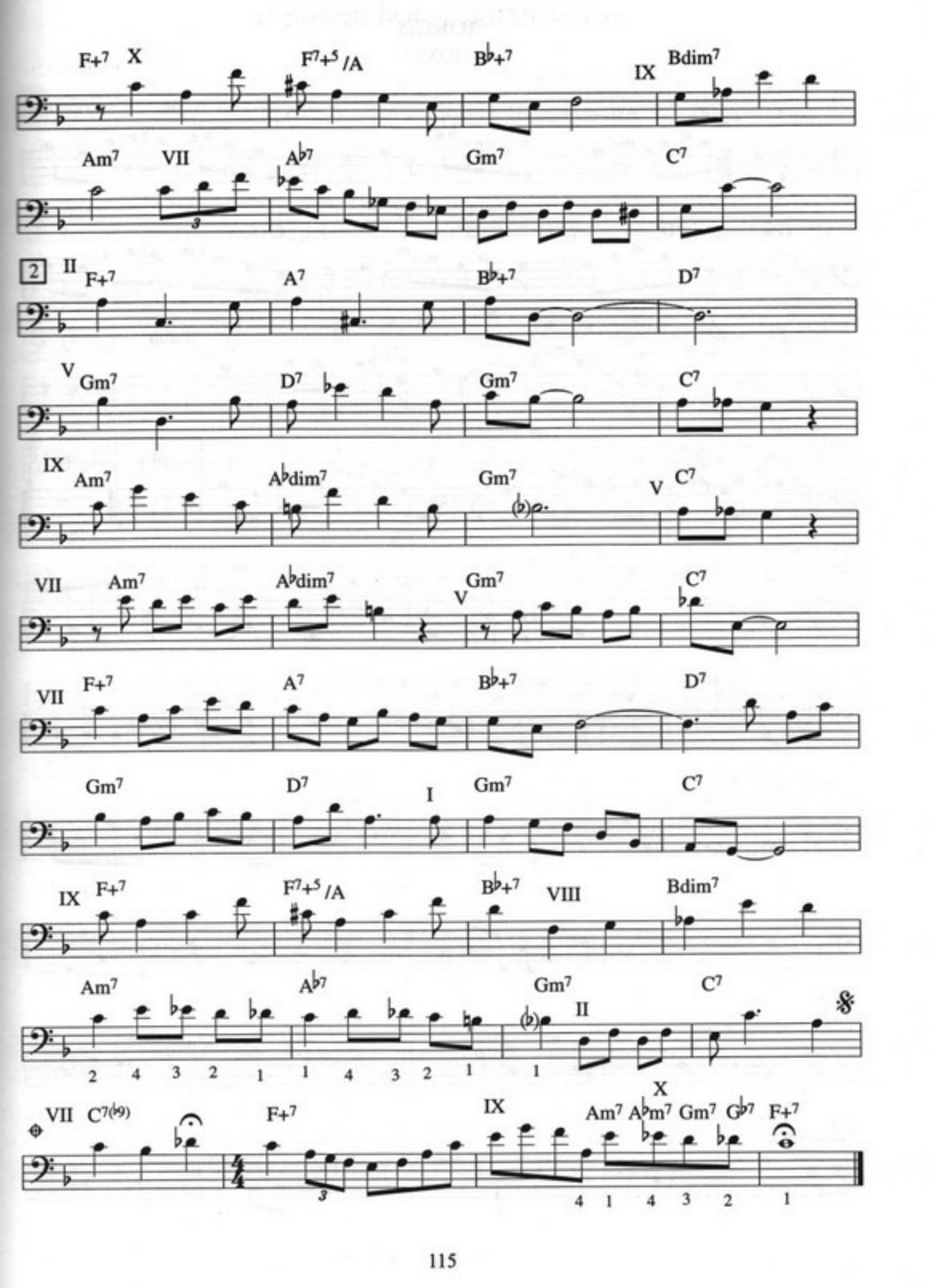

Coda
Fine

КОГДА ПРИДЁТ МОЙ ПРИНЦ *)

Ф. Черчиль

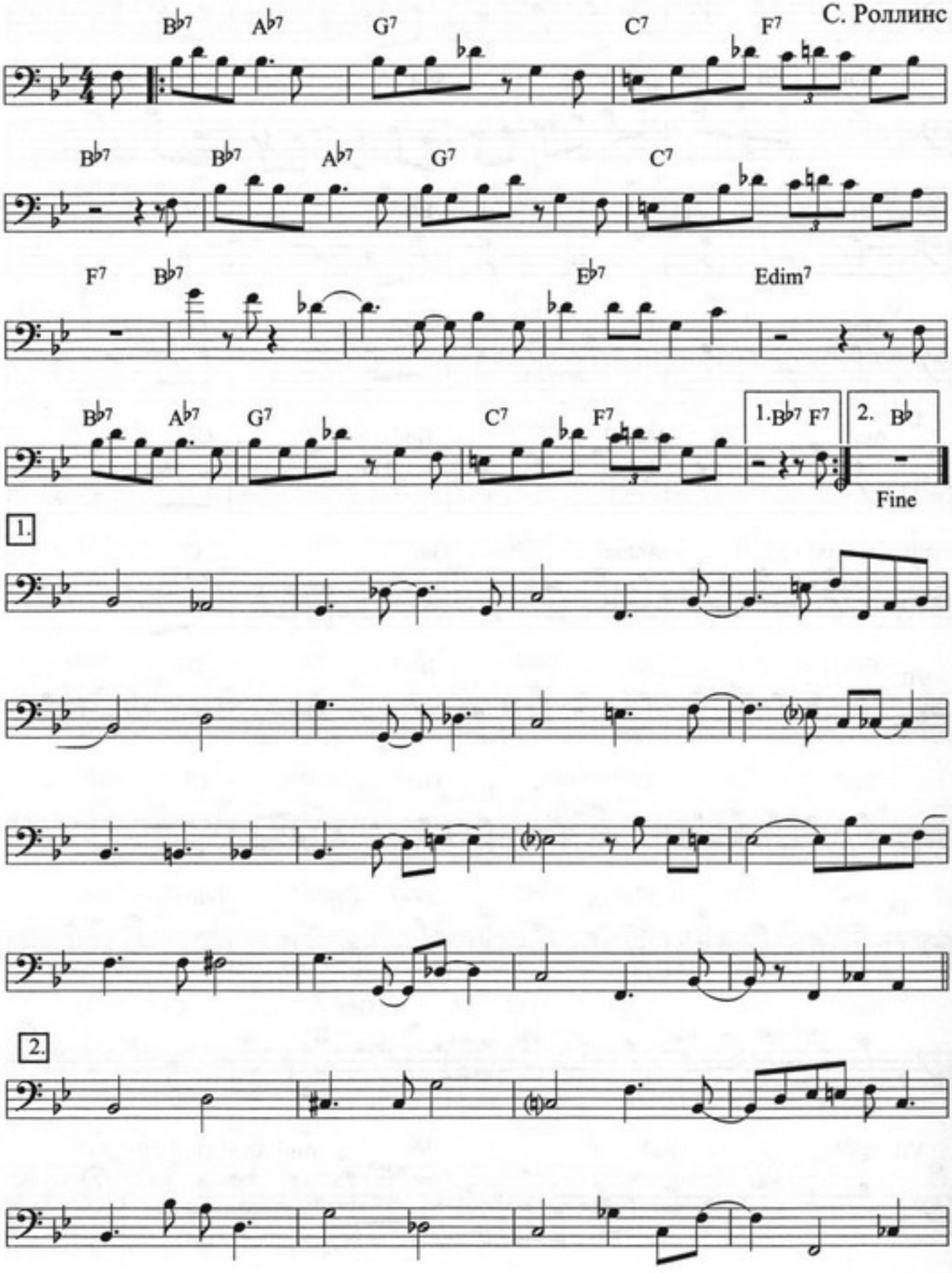


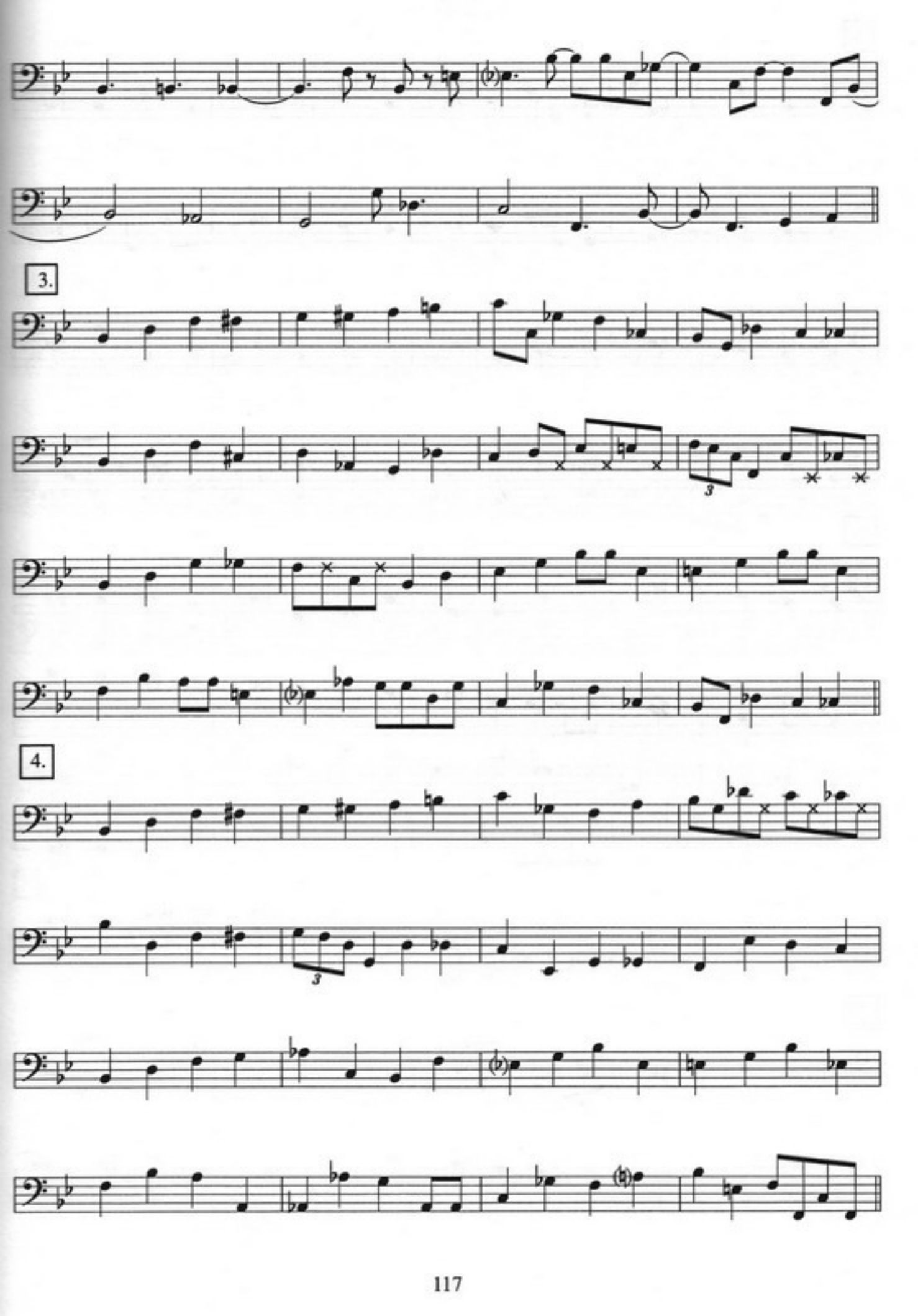
*) Из сборника А. Сухих "Тромбон в джазе". Москва. 1989 г.


F+7 X F7+5 /A B♭+7 IX Bdim7
Am7 VII A♭7 Gm7 C7
2 II F+7 A7 B♭+7 D7
V Gm7 D7 Gm7 C7
IX Am7 A♭dim7 Gm7 V C7
VII Am7 A♭dim7 V Gm7 C7
VII F+7 A7 B♭+7 D7
Gm7 D7 I Gm7 C7
IX F+7 F7+5 /A B♭+7 VIII Bdim7
Am7 A♭7 Gm7 II C7
2 4 3 2 1 1 4 3 2 1 1
VII C7(♭9) F+7 IX X Am7 A♭m7 Gm7 G♭7 F+7
3 4 1 4 3 2 1

ДОКСИ
(DOXY)

С. Роллинс

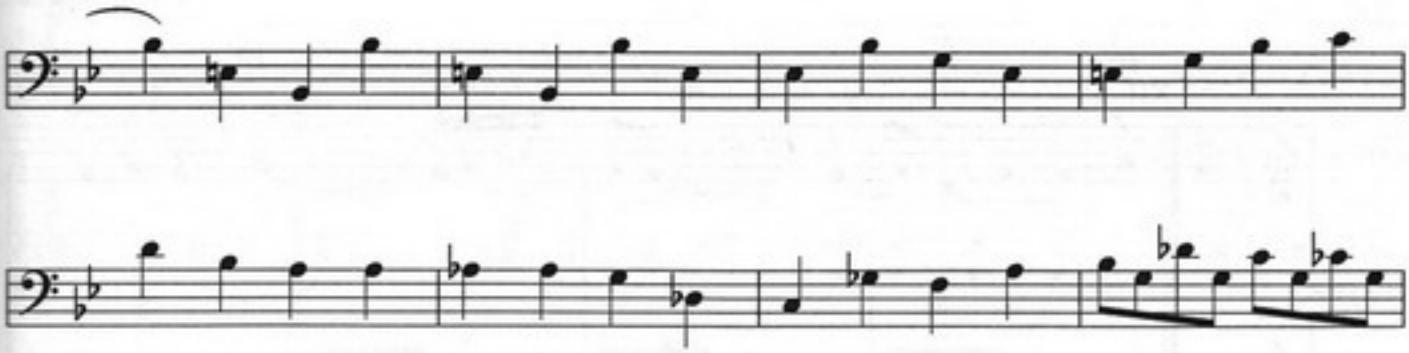



3.
4.

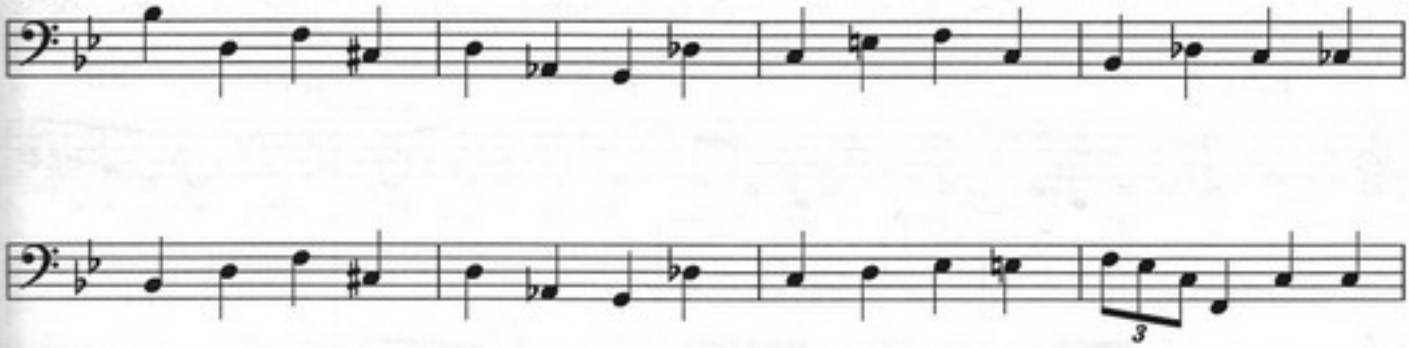
5.

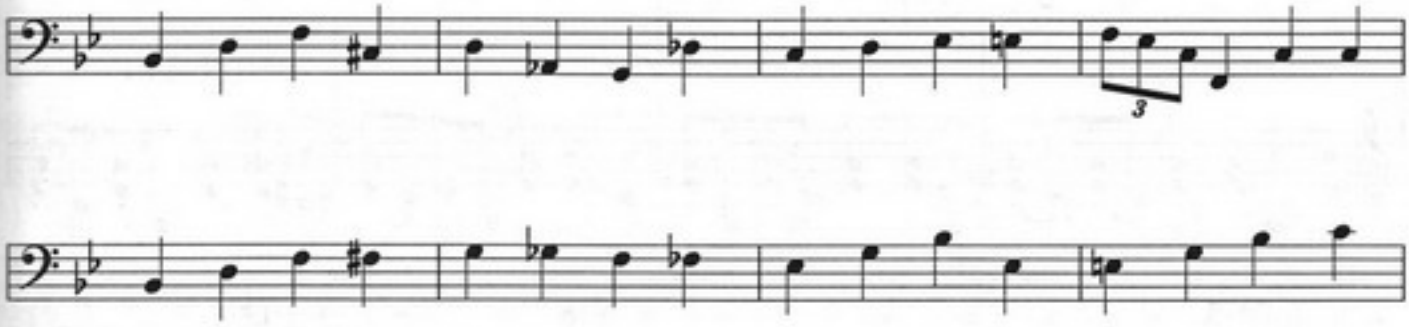
6.

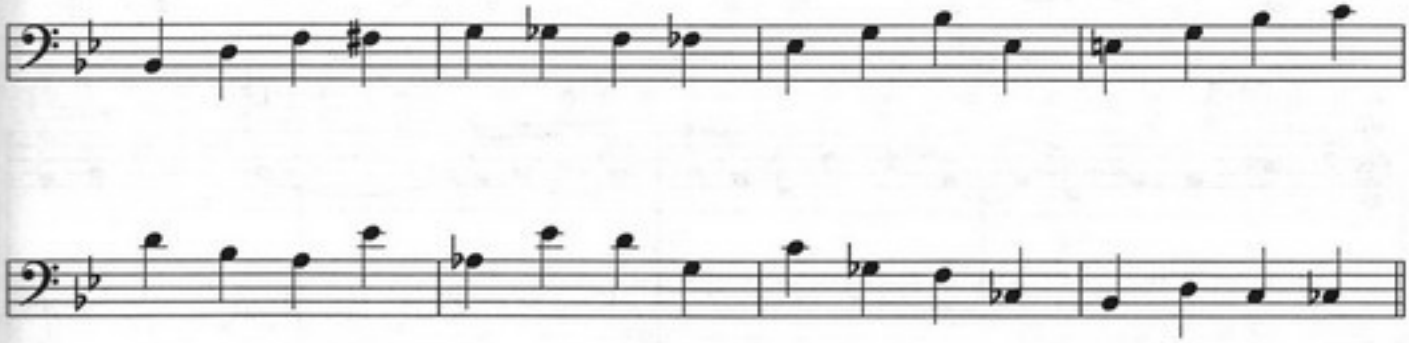
7.

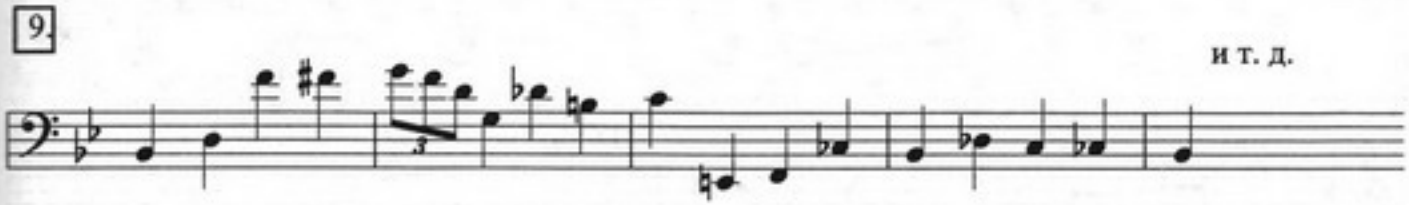


8.



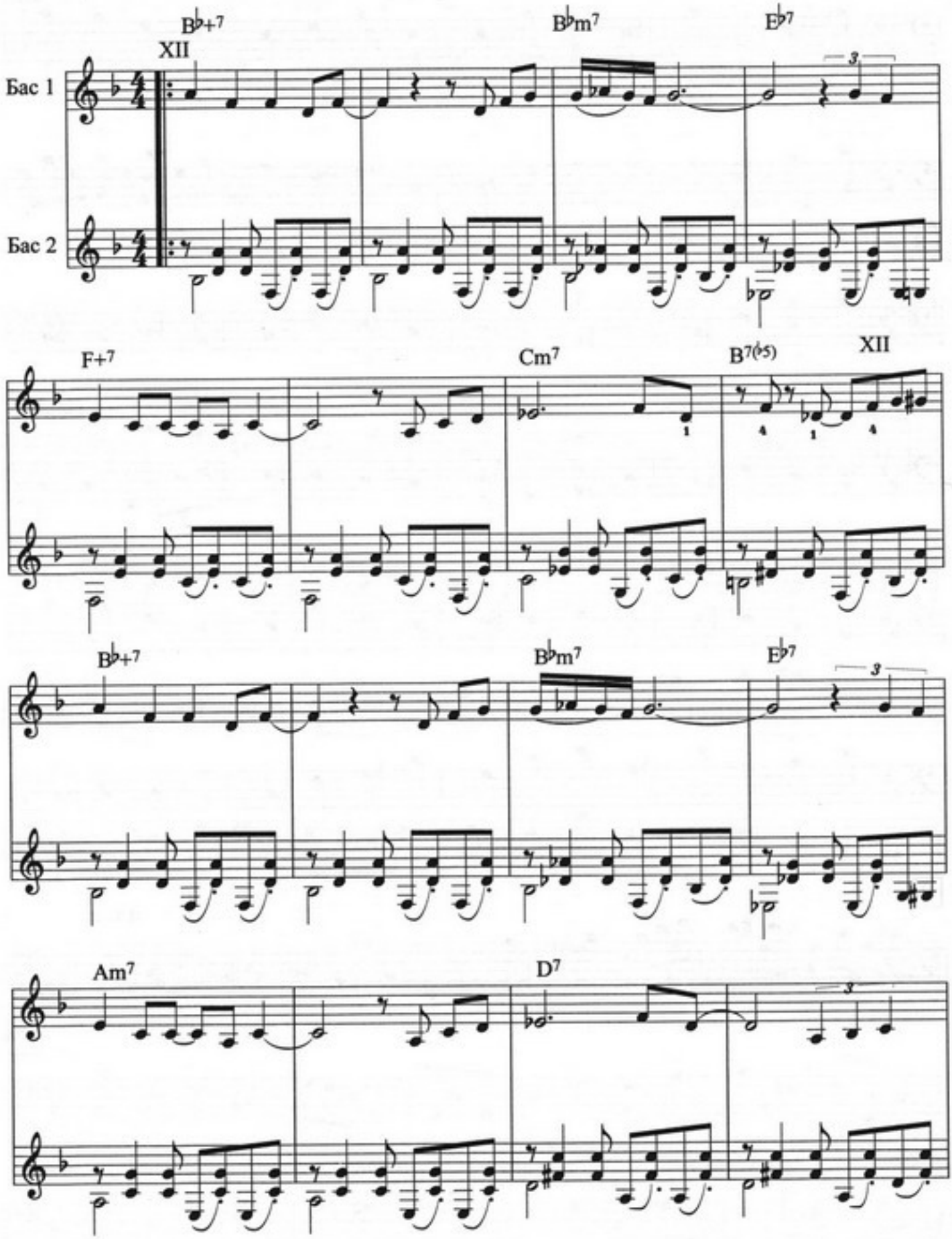


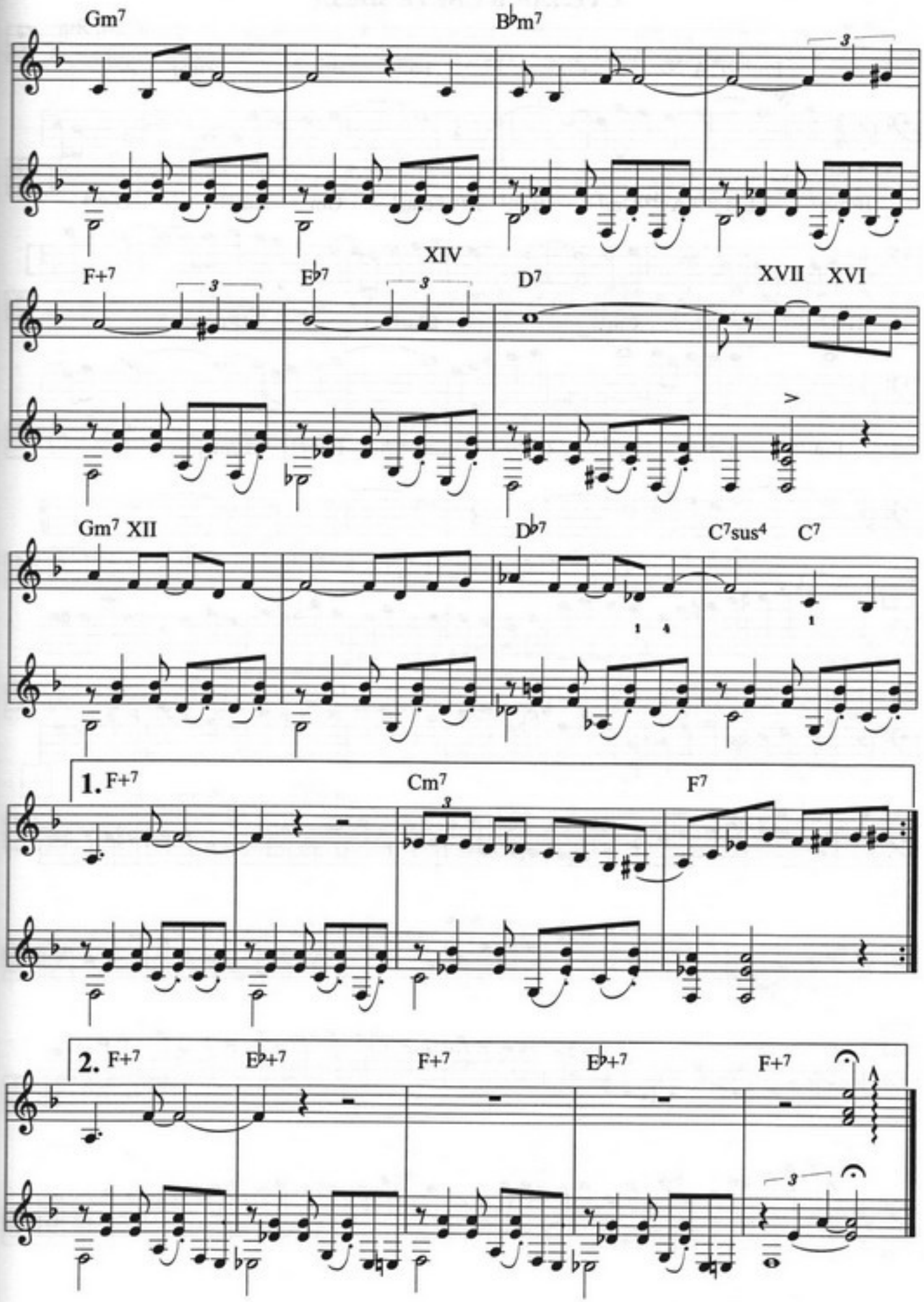



9.
и т. д.

БОССА-НОВА

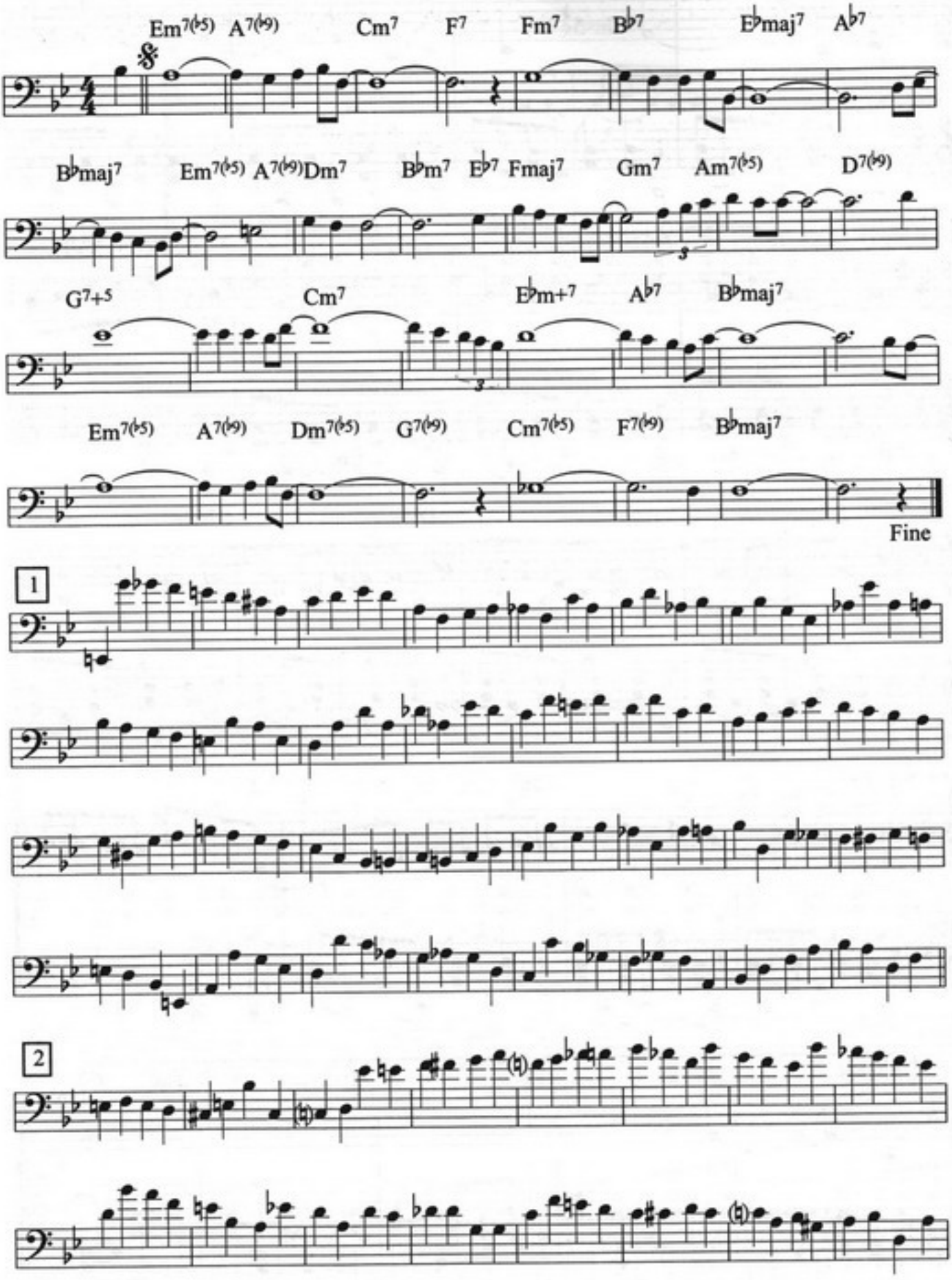
Ю. Андреев

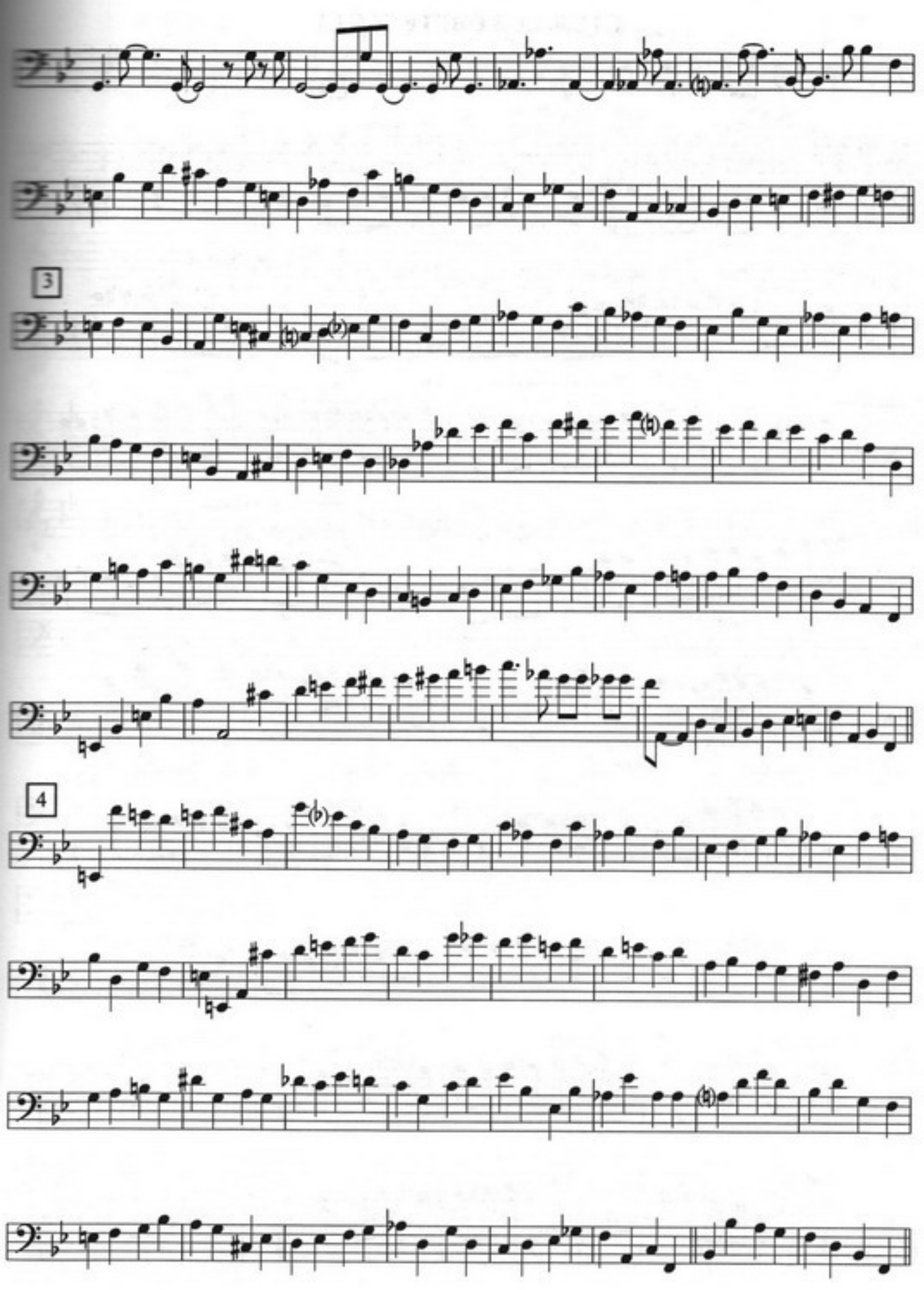


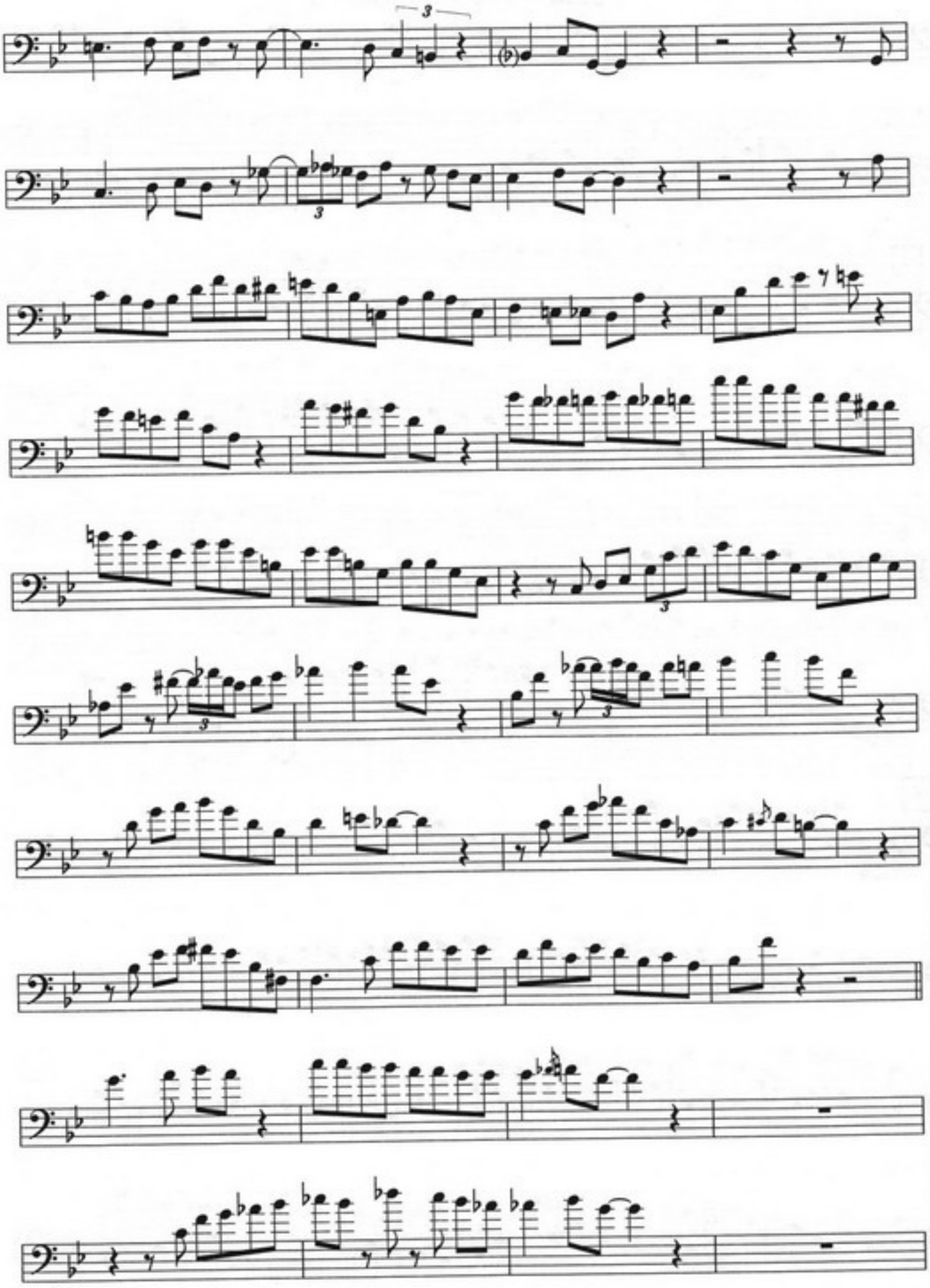

Gm7
B♭m7
F+7
XIV
E♭7
D7
XVII
XVI
Gm7
XII
D♭7
C7sus4
C7
1. F+7
Cm7
F7
2. F+7
E♭+7
F+7
E♭+7
F+7

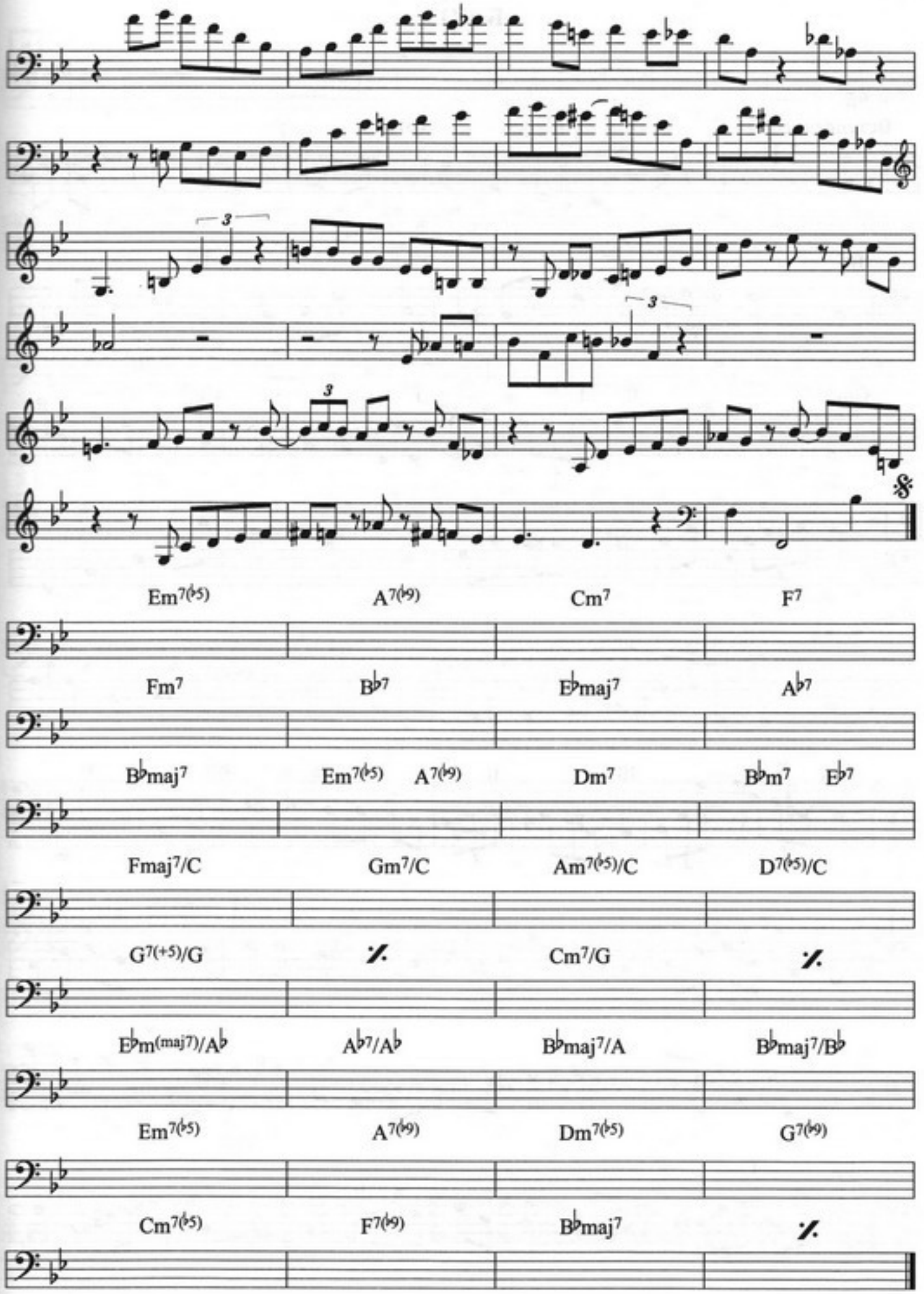
СТЕЛЛА В СВЕТЕ ЗВЁЗД

В. Янг



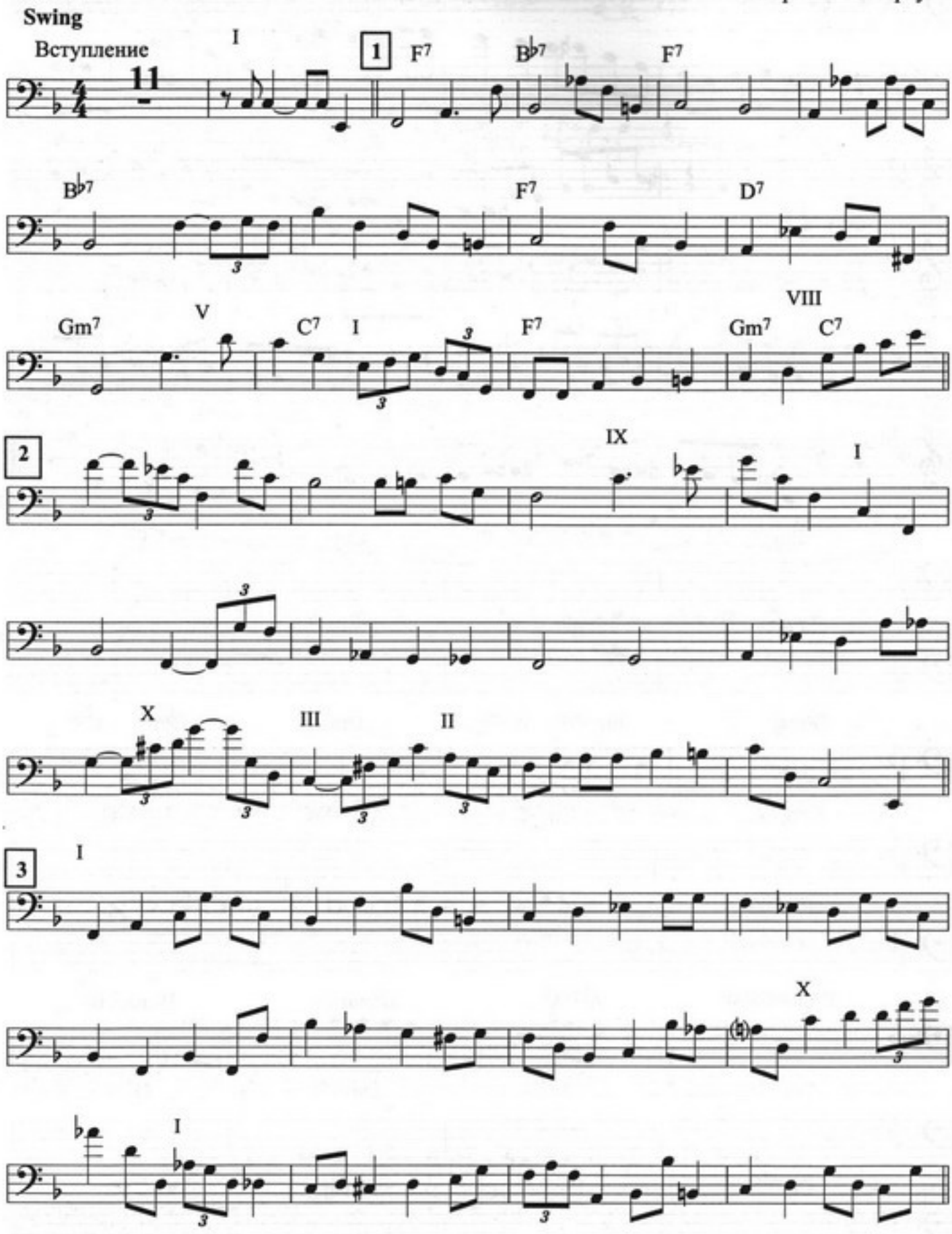

3
4

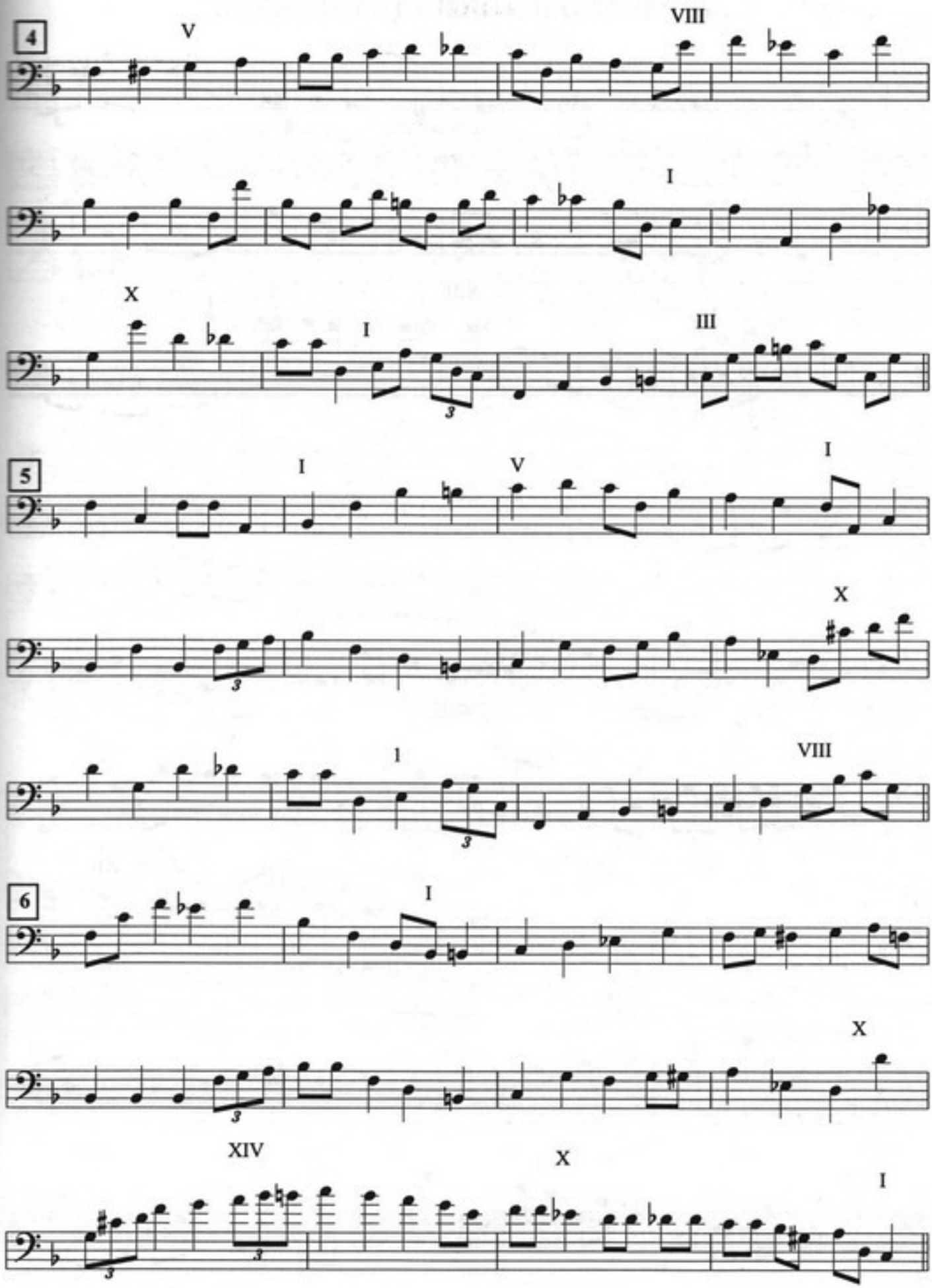


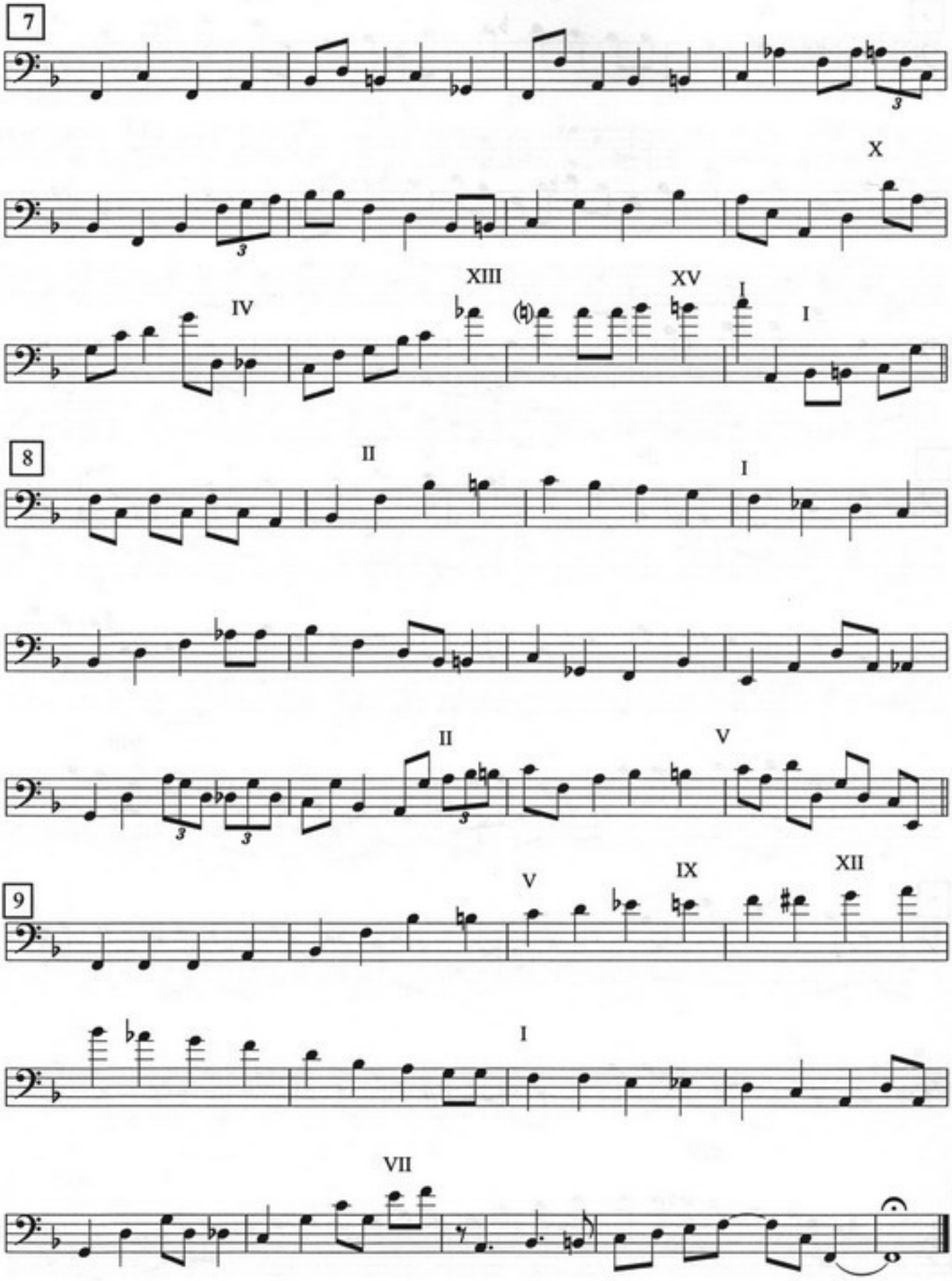

Em7(♭5) A7(♭9) Cm7 F7
Fm7 B♭7 E♭maj7 A♭7
B♭maj7 Em7(♭5) A7(♭9) Dm7 B♭m7 E♭7
Fmaj7/C Gm7/C Am7(♭5)/C D7(♭5)/C
G7(+5)/G % Cm7/G %
E♭m(maj7)/A♭ A♭7/A♭ B♭maj7/A B♭maj7/B♭
Em7(♭5) A7(♭9) Dm7(♭5) G7(♭9)
Cm7(♭5) F7(♭9) B♭maj7 %

БЛЮЗ

Вариант Рэя Брауна



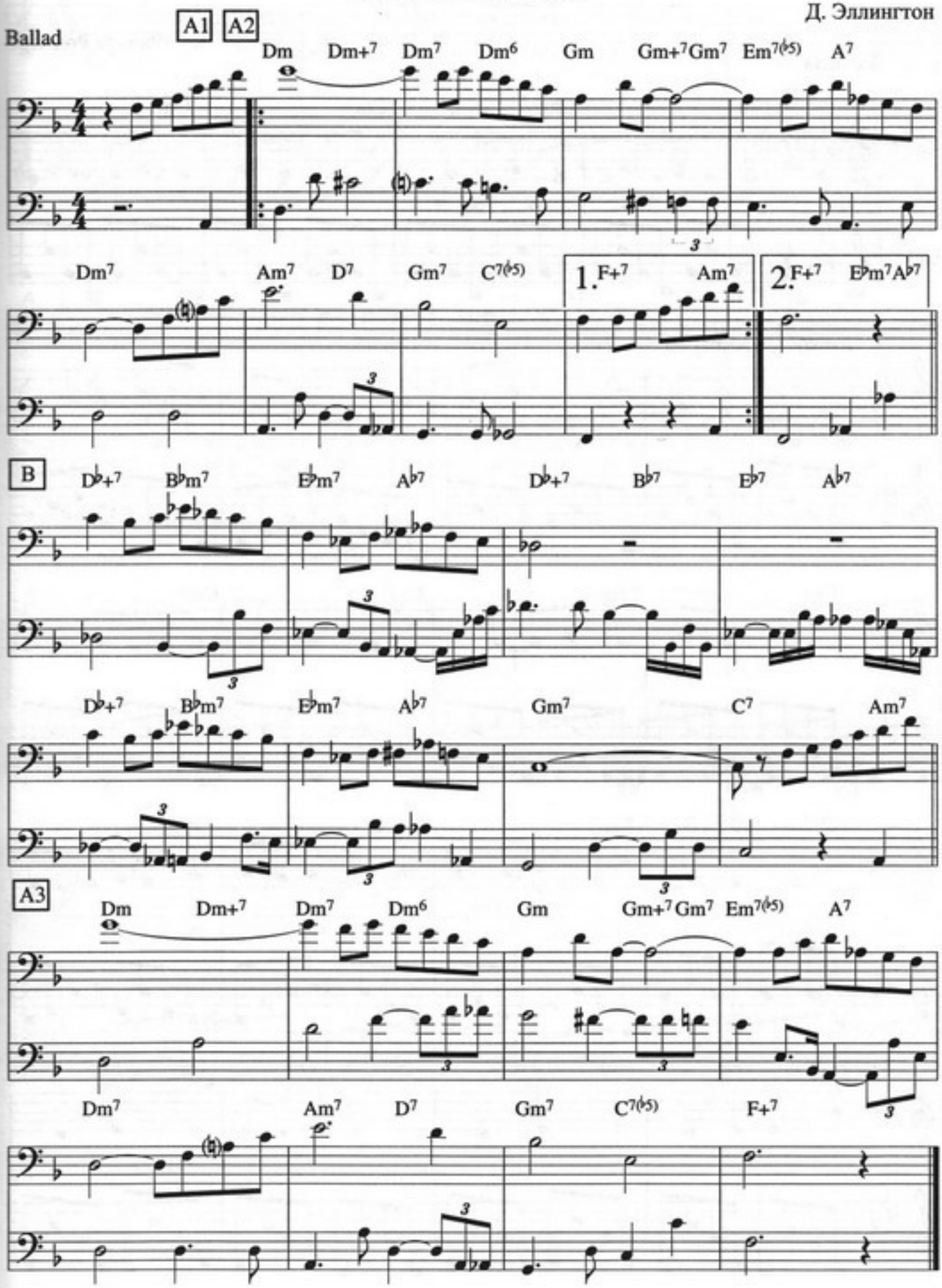

4
V
VIII
I
X
I
III
5
I
V
I
X
I
VIII
6
I
X
XIV
X
I


7
X
IV
XIII
XV
I
I
8
II
I
II
V
9
V
IX
XII
I
VII

В СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ НАСТРОЕНИИ

(In A Sentimental Mood)

Д. Эллингтон

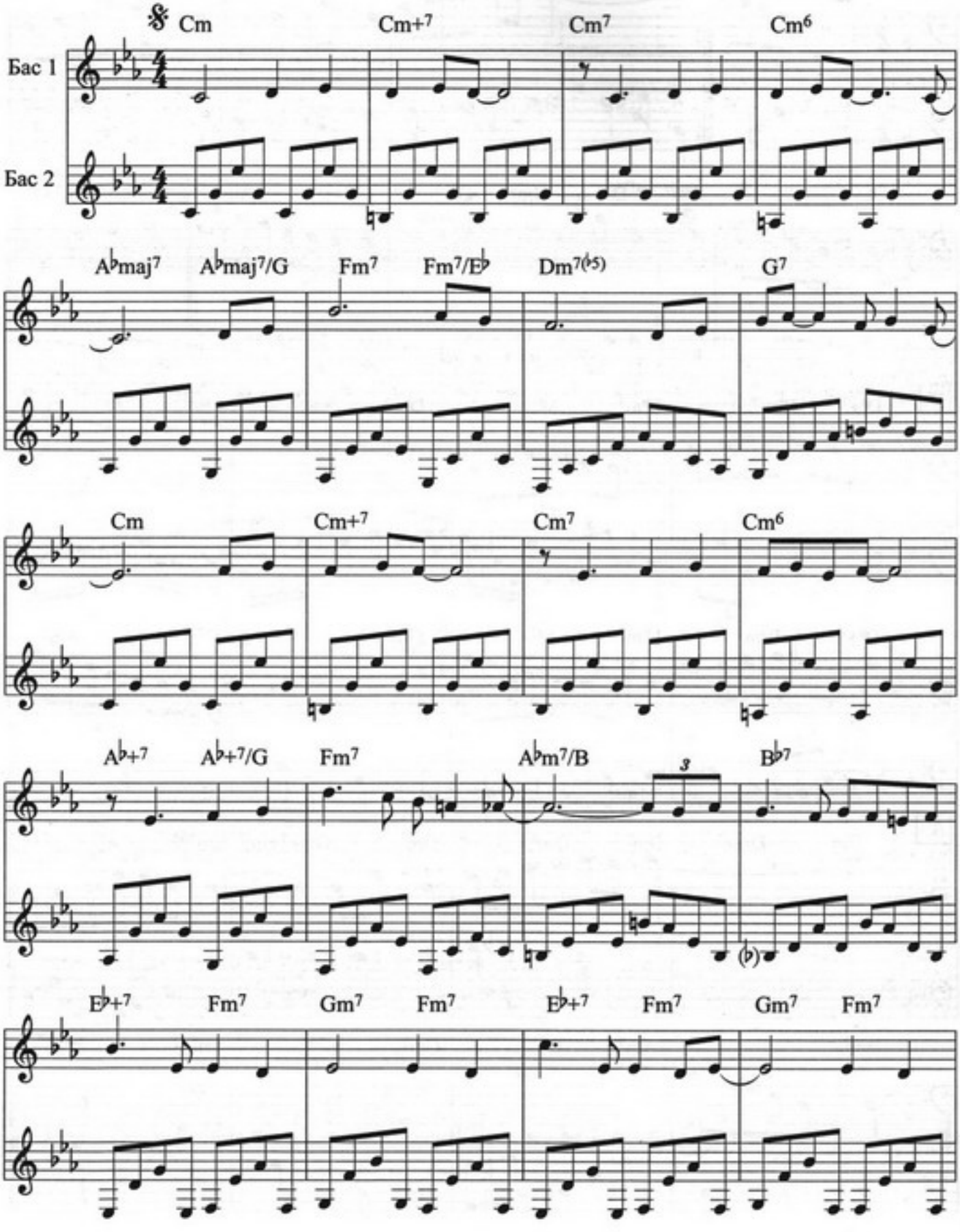


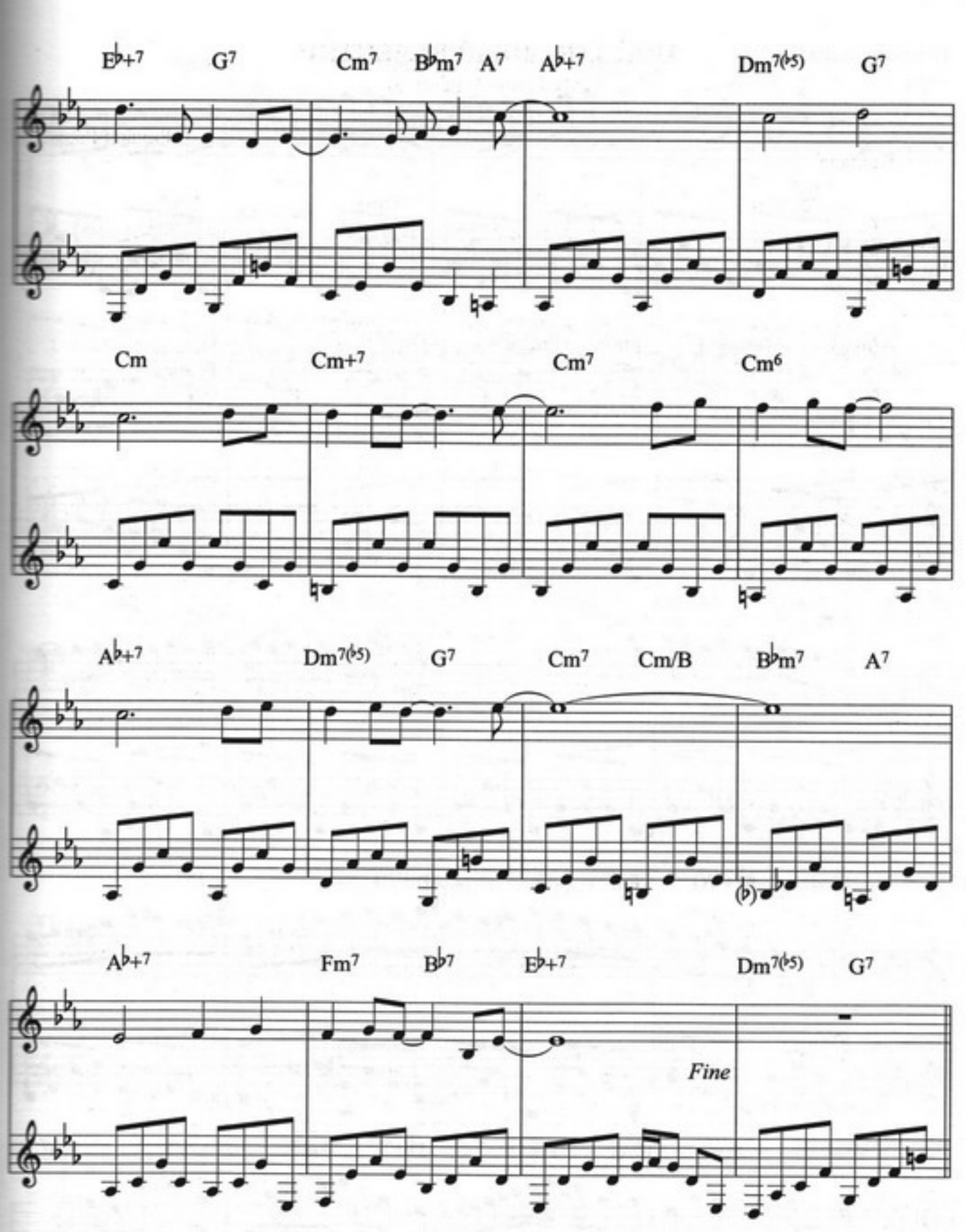
МОЙ ЗАБАВНЫЙ ВАЛЕНТИН

(My Funny Valentine)

Ричард Роджерс

Баллада




E♭+7 G7 Cm7 B♭m7 A7 A♭+7 Dm7(♭5) G7
Cm Cm+7 Cm7 Cm6
A♭+7 Dm7(♭5) G7 Cm7 Cm/B B♭m7 A7
(♭)
A♭+7 Fm7 B♭7 E♭+7 Dm7(♭5) G7
Fine

Импровизация

1

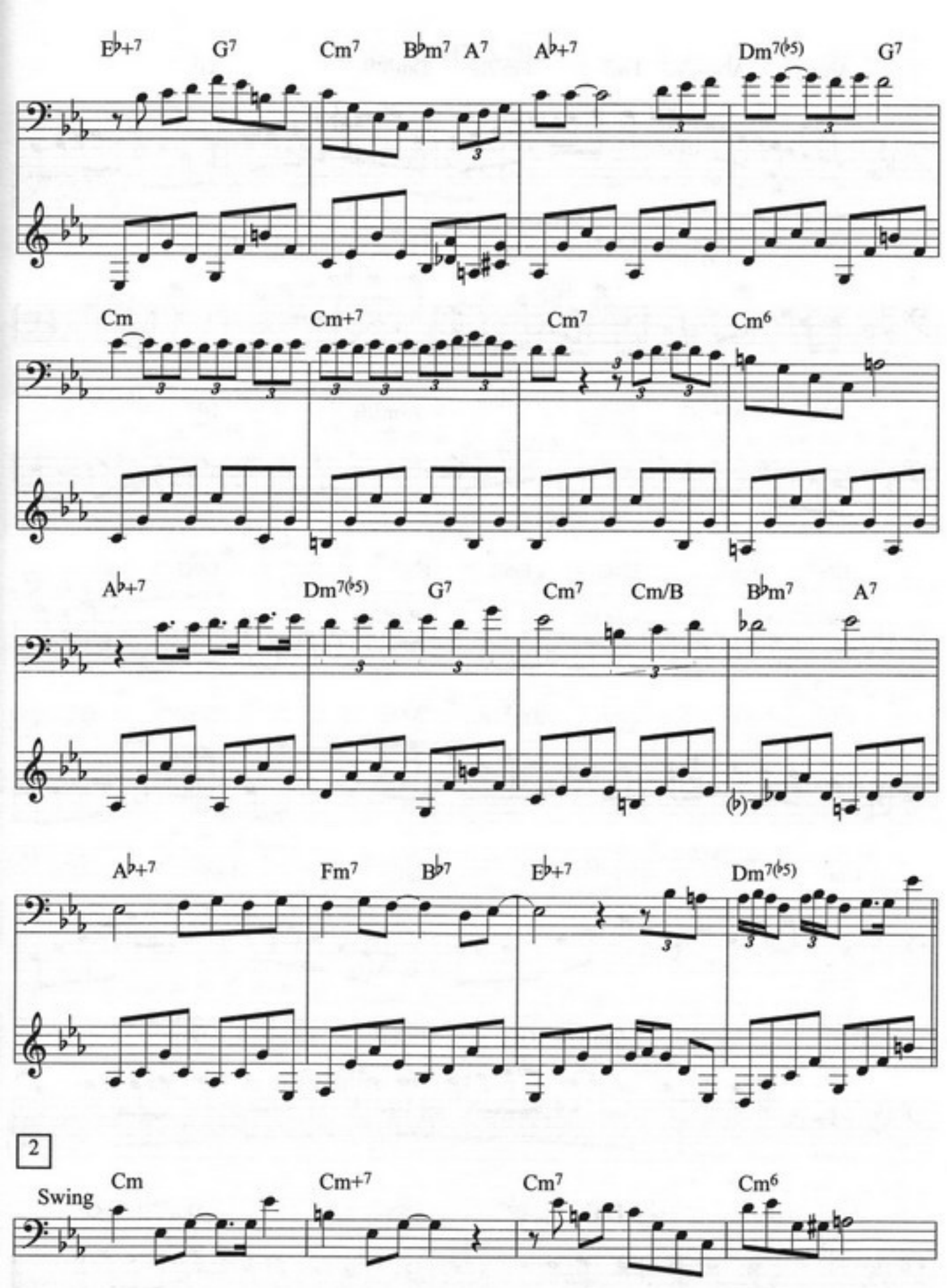
Cm+7 Cm7 Cm6

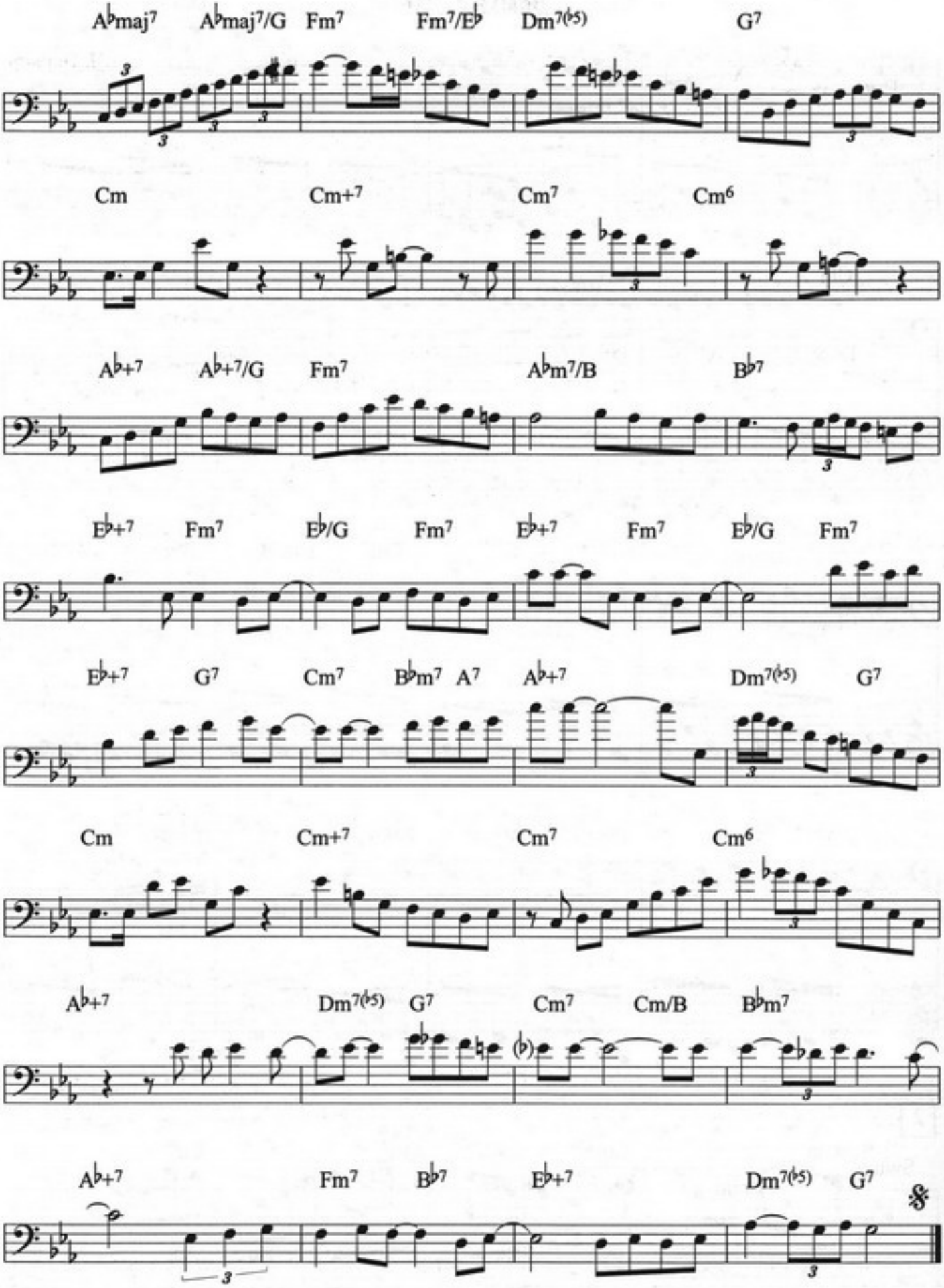
A♭maj7 A♭maj7/G Fm7 Fm7/E♭ Dm7(♭5) G7

Cm Cm+7 Cm7 Cm6

A♭+7 A♭+7/G Fm7 A♭m7/B B♭7

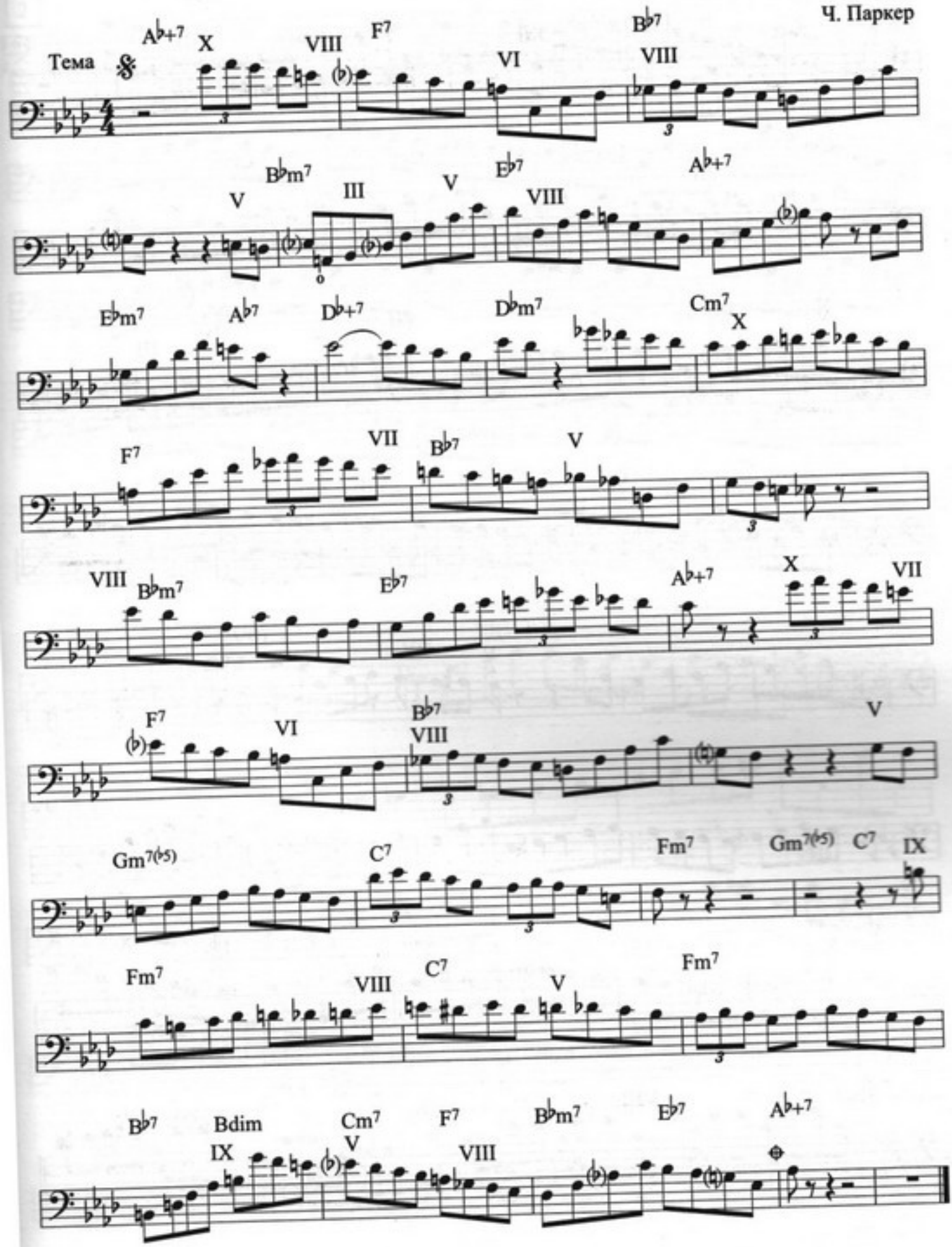
E♭+7 Fm7 E♭/G Fm7 E♭+7 Fm7 E♭/G Fm7


E♭+7
G7
Cm7
B♭m7
A7
A♭+7
Dm7(♭5)
G7
Cm
Cm+7
Cm7
Cm6
A♭+7
Dm7(♭5)
G7
Cm7
Cm/B
B♭m7
A7
(♭)
A♭+7
Fm7
B♭7
E♭+7
Dm7(♭5)
2
Swing
Cm
Cm+7
Cm7
Cm6

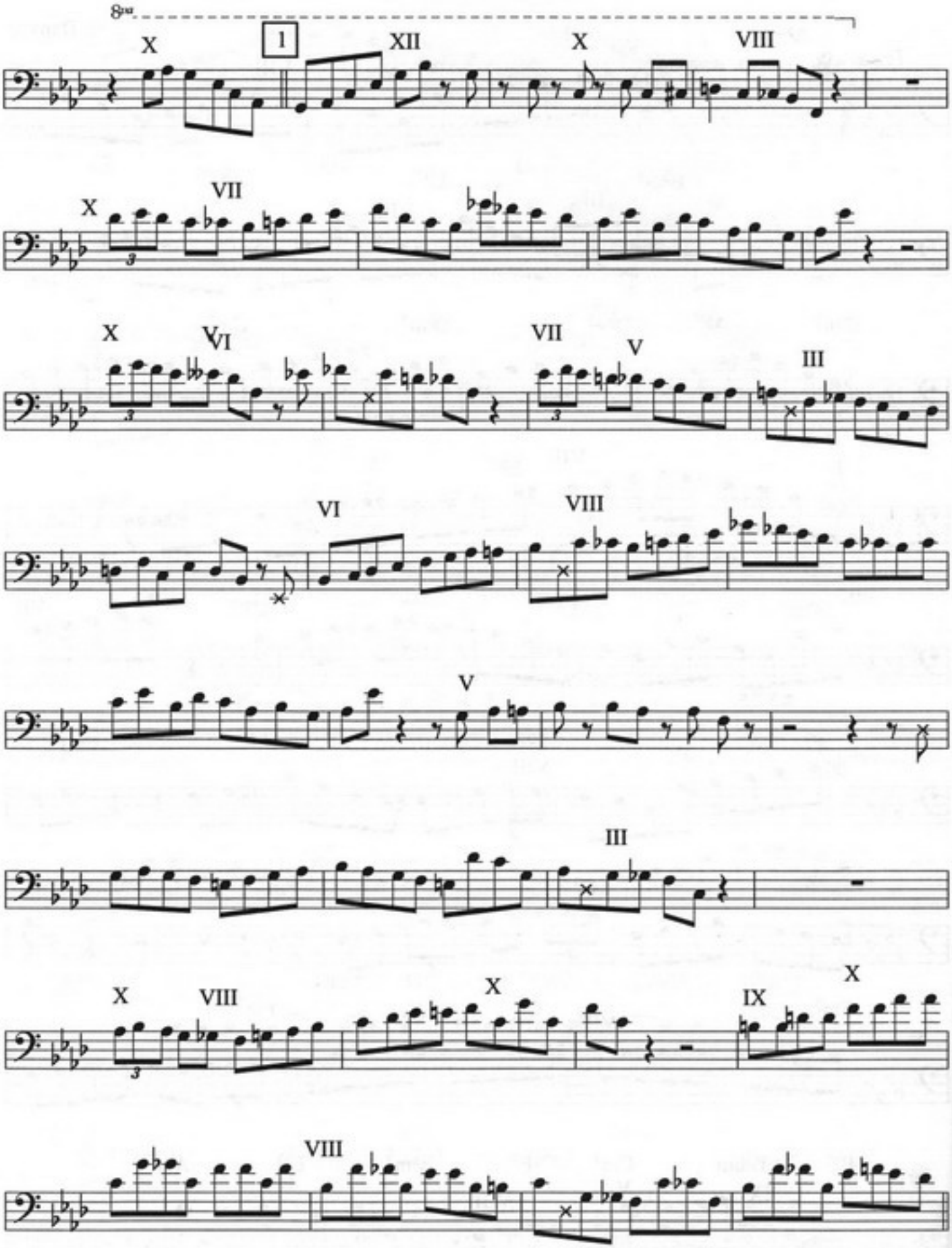

A♭maj7 A♭maj7/G Fm7 Fm7/E♭ Dm7(♭5) G7
Cm Cm+7 Cm7 Cm6
A♭+7 A♭+7/G Fm7 A♭m7/B B♭7
E♭+7 Fm7 E♭/G Fm7 E♭+7 Fm7 E♭/G Fm7
E♭+7 G7 Cm7 B♭m7 A7 A♭+7 Dm7(♭5) G7
Cm Cm+7 Cm7 Cm6
A♭+7 Dm7(♭5) G7 Cm7 Cm/B B♭m7
A♭+7 Fm7 B♭7 E♭+7 Dm7(♭5) G7

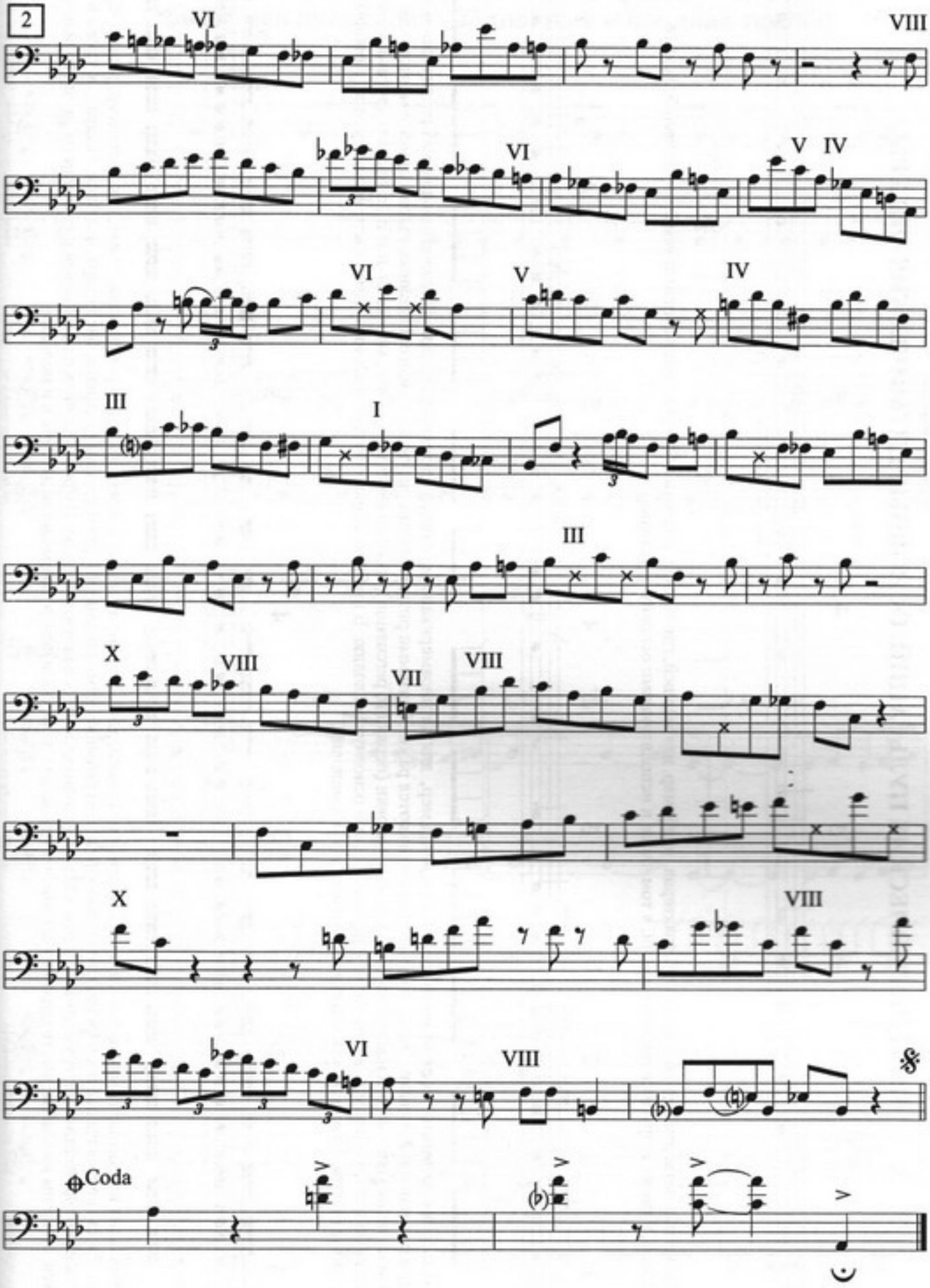
ДОННА ЛИ

Ч. Паркер

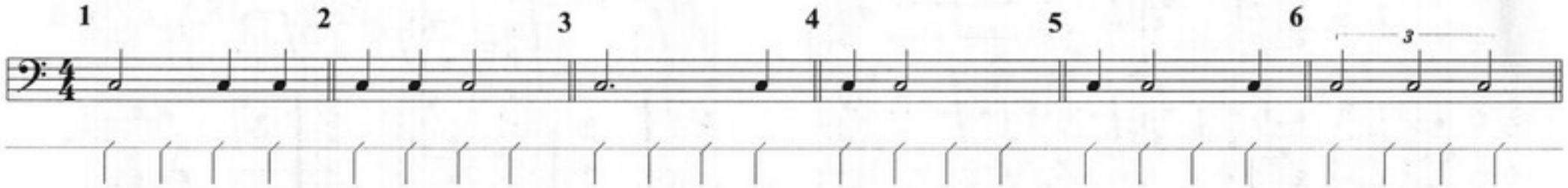


Импровизация

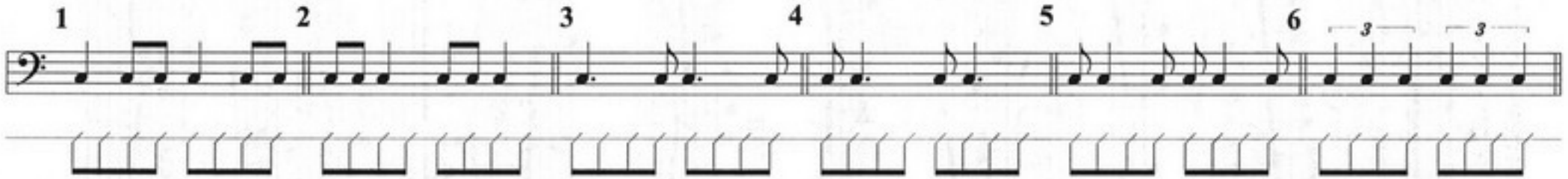



2
VI
VIII
VI
V
IV
VI
V
IV
III
I
III
X
VIII
VII
VIII
X
VIII
VI
VIII
Coda

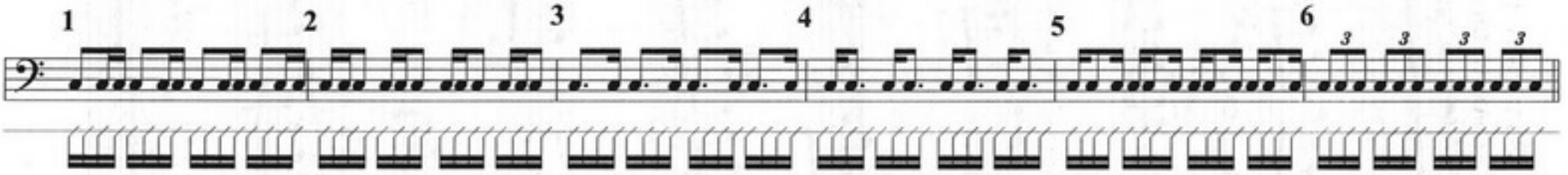
ВИДЫ РИТМИЧЕСКИХ ПУЛЬСАЦИЙ. ОСНОВНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ.



Пульсация четвертными долями такта характерна, например, для маршей, где каждая четверть подчёркивается акцентируемыми ударами большого барабана, а также и другими инструментами, в том числе и исполняющими основную мелодию.



Пульсация восьмыми долями такта характерна, например, для латиноамериканских стилей музыки, оказавших большое влияние на практически все жанры современной музыки. Здесь восьмые подчёркиваются разнообразными ритмическими рисунками многочисленных ударных инструментов, как правило, не входящими в основной набор ударной установки (перкашн, percussion), такими как бонги, конго, маракасы и т. п., а также и другими мелодическими инструментами, в том числе и исполняющими основную мелодию. В произведениях с пульсацией восьмыми часто используются синкопы на слабые (чётные) восьмые как в аккомпанементе, так и в мелодии.



Пульсация шестнадцатыми долями такта характерна, например, для остроритмических современных жанров музыки, таких, как например, джаз-рок, фанк. Здесь шестнадцатые подчёркиваются разнообразными ритмическими рисунками ритм-группы (ударные, бас-гитара, клавиши, гитара), а также и другими мелодическими инструментами, в том числе и исполняющими основную мелодию. В произведениях с пульсацией шестнадцатыми часто используются синкопы на слабые шестнадцатые (чётные шестнадцатые доли такта) как в аккомпанементе, так и в мелодии.

Запись и исполнение ритмических фигур в свинге (триольная пульсация: медленные и средние темпы)

Запись

Исполнение

Swing

Cmaj7 Fm7 B♭7 C7 B♭7 A7

D7 G7 Cmaj7 B7(♯9)

ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕМИСТУПЕННЫЕ ЛАДЫ

(на звукоряде до мажора)

II

ионийский (натуральный мажор)

V IV V

дорийский

VII

фригийский

VII

лидийский

IX

миксолидийский

XII

эолийский (натуральный минор)

XIV

локрийский

XIV

ионийский (натуральный мажор)

ЭТЮД

II IV V V II

IX XII XIV

XII IX VII

IV V II

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НА ЗВУКОРЯДЕ СОЛЬ МАЖОРА. ОСНОВНЫЕ ИГРОВЫЕ ПОЗИЦИИ СОЛЬ МАЖОРА (МИ МИНОРА)

II

ионийсий лад

V IV V

1 4 1 2 4 1 2 4 2 1 4 2 1 4 1 4

дорийский лад

VII

фригийский лад

VII

лидийский лад

IX

миксолидийский

XII IX XII

1 4 1 2 4 2 1 4 1 4 3 1

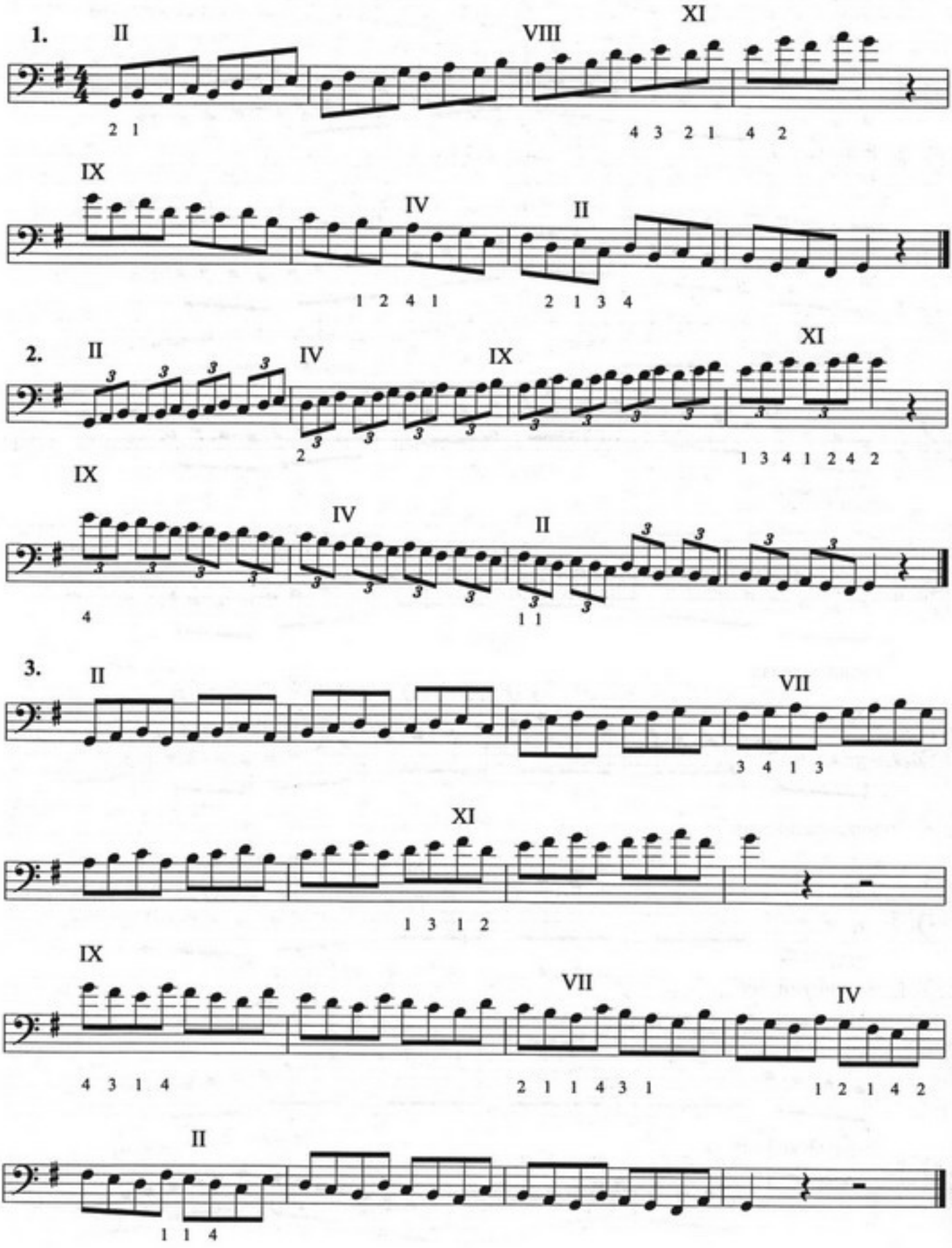
эоллийский лад

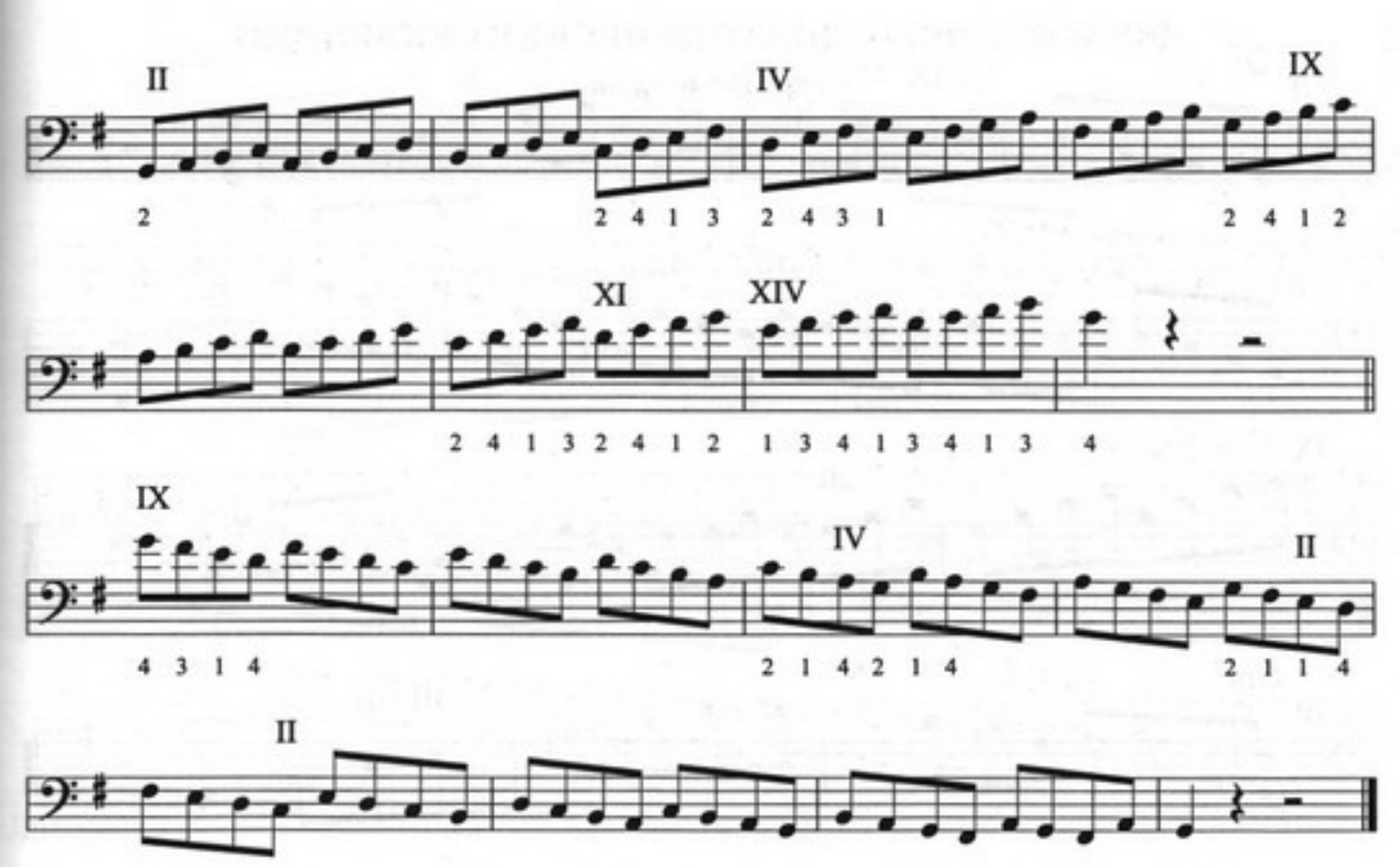
XII

локрийский лад

ДВУХОКТАВНЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

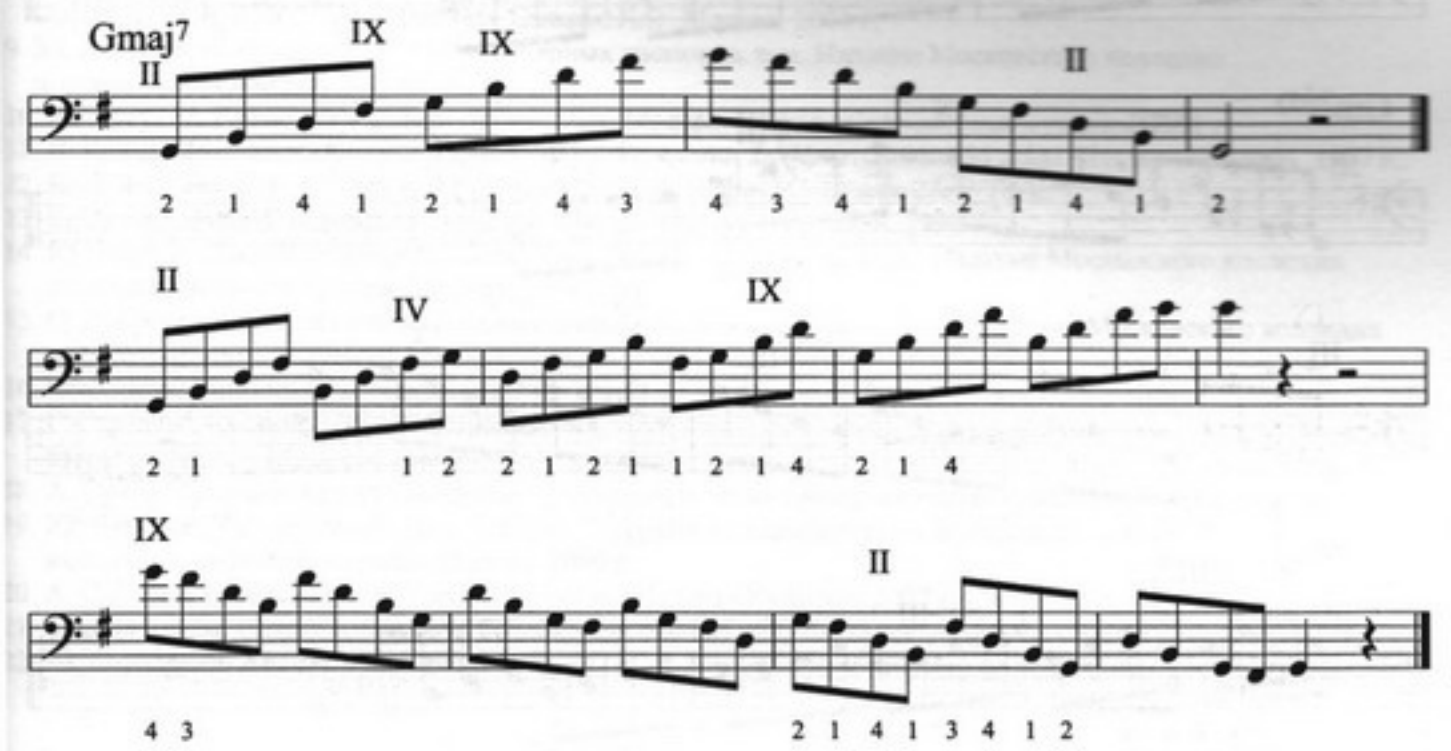
(закрытые позиции)

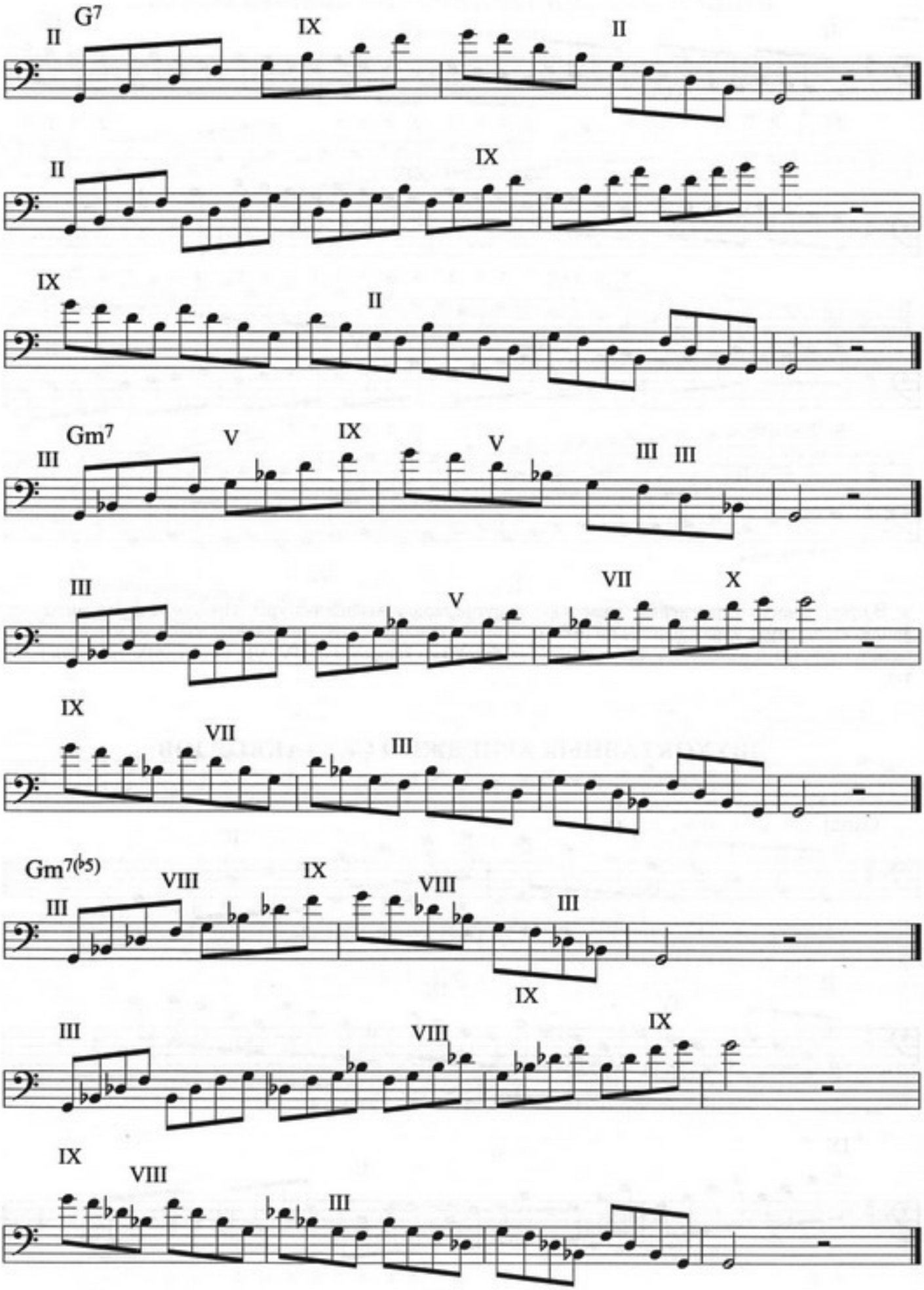


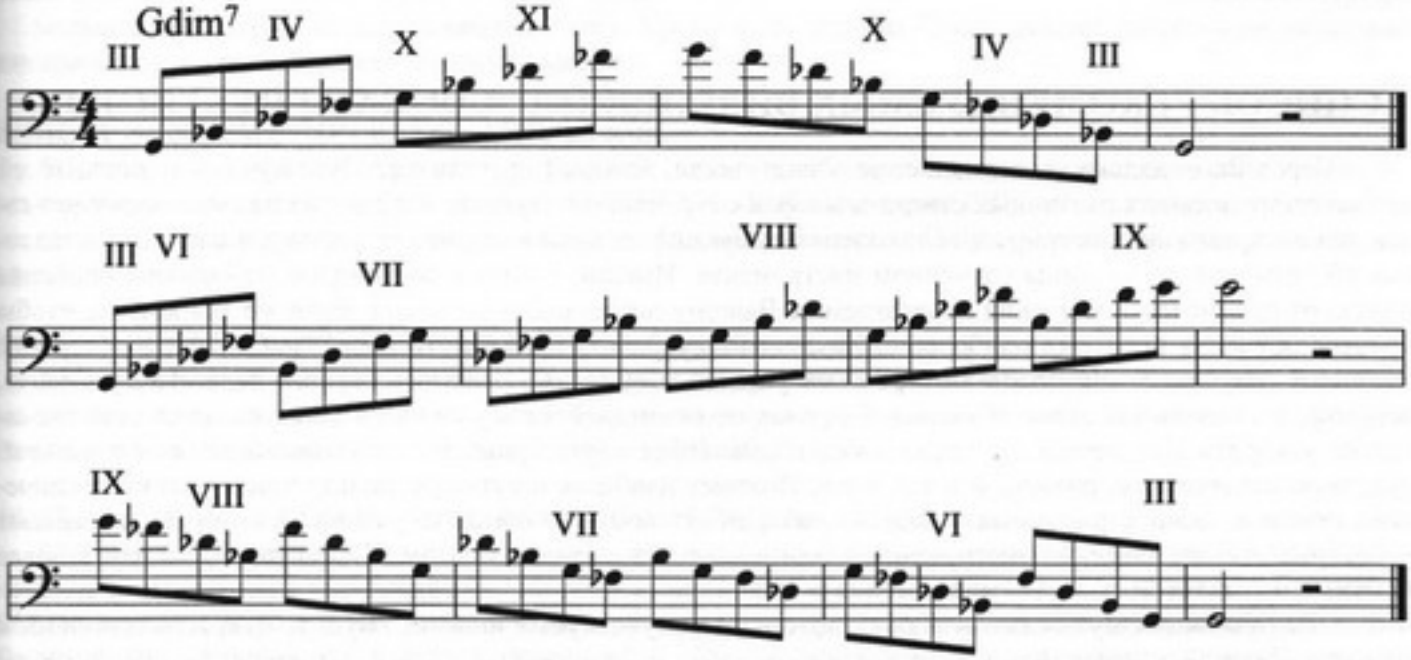


В предлагаемых упражнениях возможны и другие варианты аппликатуры. Продумывая варианты аппликатуры гамм, упражнений, или пьес, старайтесь придерживаться основных, наиболее удобных позиций данной тональности. Для соль мажора таковыми являются II, IV, VII, IX, XI, XIV позиции и т.д.

ДВУХОКТАВНЫЕ АРПЕДЖИО СЕПТАККОРДОВ




G7
II IX II
II IX
IX II
Gm7
III V IX V III III
III V VII X
IX VII III
Gm7(♭5)
III VIII IX VIII III
III VIII IX IX
IX VIII III



Литература.

1. С. Ариевич. Практическое руководство игры на бас-гитаре. Изд-во «Музыка», 1983 г.
2. Л. Морген. Школа-самоучитель игры на бас-гитаре. Москва. Изд-во «Советский композитор», 1989 г.
3. The Improviser`s Bass Method by Chuck Sher. For Electric & Acoustic Bass. 1979 Sher Music Co. Box 40381 San Francisco, Ca. 94140. (Чак Шер. «Импровизация на бас-гитаре и контрабасе»).
4. Ю. Чугунов. Эволюция гармонического языка джаза. Издательский Дом «Муравей». Москва, 1997 г.
5. Э. Кунин. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. Изд-во «Мега-Сервис». Москва, 1997 г.
6. Э. Кунин. Скрипач в джазе. Методическое пособие. Москва. Изд-во «Советский композитор», 1988 г..
7. А. Соболев. Альбом джазового контрабасиста (бас-гитариста). Учебное пособие. Изд-во «Мега-Сервис». Москва, 1997 г.
8. П. Живайкин. Школа блюза, буги и рок-н-ролла. Практическое пособие для начинающих и опытных музыкантов. Тетради 1 и 2. Издатель Смолин К.О. Москва. 2001 г.
9. Ю. Андреев, В. Сидоркович. 100 популярных джазовых тем. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва. 1994 г..
10. Ю. Чугунов. Гармония в джазе. Издание 4-е. Москва. Изд-во «Современная музыка», 2001 г.
11. И. Бриль. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Москва. Изд-во «Кифара», 1997 г..
12. Rock Riffs for Bass By Tom Wolk. Amsco Music Publishing Company. New York.
13. Е. Овчинников. История джаза. Вып.1. Москва. Изд-во «Музыка». 1994 г..
14. Ю. Маркин. Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва. 1994 г..
15. О. Добронравов. Хрестоматия басовых линий по джазовым стандартам. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва.1994 г.
16. Ron Carter. Building a Jazz Bass Line. New York.
17. Г. Гаранян. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. Москва. Изд-во «Музыка».1986 г.
18. А. Сухих. Тромбон в джазе. Популярные джазовые темы с импровизациями. Москва. 1989 г.
19. Ю. Чугунов. Учитесь подбирать на слух. 10 уроков по гармонизации эстрадных и джазовых мелодий. Изд-во «Мелограф», Москва, 2000 г.
20. А. Соболев. Басовая линия. Учебное пособие. Изд-во «Кифара», 2002 г.
21. Т. Оппенхейм. Слэп-техника. Уч. пособие для бас-гитаристов. Москва. Изд-во «Guitar College». 2003 г..
22. Ю. Саульский. Аранжировка для биг-бэнда. Методические заметки. Изд-во «Композитор».Москва. 2001 г.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ВИДЕОШКОЛ ДЛЯ БАС-ГИТАРИСТОВ.

Перед Вами далеко не полный список видеошкол, который представляет Вам лучших исполнителей на бас-гитаре в самых различных стилях и жанрах современной музыки. Каждый из них по-своему уникален, неповторим и демонстрирует великолепные образцы техники исполнения, расширяя наши представления об этом ещё не до конца изученном инструменте. Именно в этом и состоит, на мой взгляд, основная польза от просмотра и изучения предлагаемых Вашему вниманию вилеошкол. Если же Вы хотите, чтобы процесс обучения проходил наиболее оптимальным путём и в правильном направлении, а значит принёс желаемые результаты как можно быстрее, совершенно необходимо участие опытного педагога-музыканта, особенно на начальном этапе обучения. Постоянное взаимодействие ученика и педагога позволяет значительно ускорить этот процесс, а также избежать наиболее характерных ошибок, связанных с постановкой рук, звукоизвлечением, ритмикой и т.д. и т.п. Поэтому наиболее ощутимую пользу при изучении технических приёмов, демонстрируемых в видеошколах, могут получить лишь те учащиеся, которые уже имеют некоторые навыки владения инструментом, или имеют возможность постоянно консультироваться у более опытных музыкантов.

Начинающих музыкантов Жако Пасториус напутствует словами: "Будьте открыты для любой музыки. Слушайте и играйте всё. Не ограничивайте себя рамками узкого направления, расширяйте свой кругозор." Именно благодаря широкому музыкальному кругозору Ж. Пасториуса, волшебные звуки его бас-гитары до сих пор завораживают любителей музыки. Поэтому изучайте и играйте музыку различных стилей, создавайте свою и помните, что чем больше вы знаете и умеете, чем шире ваш творческий диапазон, тем интереснее будет звучать ваша музыка и тем больший интерес к в вам будут.проявлять хорошие музыканты, а значит, ваша творческая жизнь будет ещё интересней и разнообразней.

1. JACO PASTORIUS. "MODERN ELECTRIC BASS", 1985, 85 мин.

Jaco Pastorius — признан на долгие годы первым бас-гитаристом в мире. Один из первых участников группы **"Weather Report".** Записал три сольных альбома. В этом видео **Жако** расскозывает о своей технике, играет несколько сольных композиций и демонстрирует великолепные образцы импровизаций и аккомпанемента при игре в ансамбле. В записи участвуют известные музыканты: гитарист **Джон Скофилд** и барабанщик **Кэнвуд Дэнард**.

2. JOHN PATITUCCI — I. "ELECTRIC BASS", 1989, 87 мин.

John Patitucci — один из популярнейших бас-гитаристов современности, музыкант широчайшего диапазона. В этом видео вы узнаете как играть аккомпанемент в таких стилях как фанк, самба, джаз, рэггей, шаффл, рок и т д.. В записи принял участие барабанщик **Дэйв Уэкл.**

3. JOHN PATITUCCI — II. "ELECTRIC BASS", 1990, 68 мин.

В этом видео акцент сделан на отработку импровизационных навыков, а также на специфике игры на 6-струнной бас-гитаре.

4. STUART HAMM — I. "SLAP, POP & TAP FOR BASS". 53 мин. (с буклетом).

Stuart Hamm — один из известнейших американских басистое, преподаватель Bass Institute Technology в Лос-Анжелесе. Hamm работал вместе со **Steve Vai, David David и Joe Satriani.** На кассете представлены высококачественные образцы техники "слэп", "тэйпинг" и т. д.

5. STUART HAMM — II. "DEEPER INSIDE THE BASS 2". 68 мин.

Видео содержит полезные упражнения для разминки рук и пальцев, примеры арпеджио с открытыми струнами, аккорды и аккордовые гаммы, различные виды флажолетов, упражнения с метрономом и многое другое.

6. LOUIS JOHNSON. Volume I, 1984, 49 мин.

Louis Johnson — басист, писатель, а также продюсер группы **The Brothers Johnson**, завоевавшую премию Grammy. В качестве студийного музыканта записывался с такими музыкантами, как **Michael Jackson, Paul McCartney, Stevie Wonder, Stanley Clark и Donna Sammer.**

7. LOUIS JOHNSON. Volume II, 1991, 47 мин.

Большая часть этого видео посвящена слэпу. Кроме этого приёма Льюис демонстрирует ещё несколько интересных рисунков басового аккомпанемента.

8. BILLY SHEEHAN "ON BASS", 1989, 83 мин.

Объединяя в себе из концертных выступлений (включая и беспрецедентное 6-минутное соло) с эксклюзивными интервью между Billy и гитаристом **Wolf Marshall**, в котором Billy делится секретами мастерства, это видео безусловно является приятным сюрпризом для басистое. Billy продемонстрирует все тонкости своей уникальной техники игры.

9. BILLY SHEEHAN. "BASS SECRETS", 1990 (с буклетом). 84 мин.

Billy Sheehan — виртуоз в технике игры на бас-гитаре. Вы получаете возможность поиграть со знаменитостью. Эта видеошкола будет очень полезна и новичку и музыканту со стажем. Кроме того, вы увидите живое исполнение известных композиций группы "**Mr. Big**".

10. JEFF BERLIN. «TWO-HANDED TAPPING FOR THE BASS». 52 мин.

Jeff Berlin — известный музыкант, внёсший много нового в современную музыку. Он обучит вас особым разминочным упражнениям, аккордам, мелодиям с аккомпанементом, гаммам, исполняемым обеими руками, игре в стиле джаз-блюз и многому другому. Работал вместе с **Allan Holdsworth, Bill Bruford, Pat Martino, Earl Klugh, Bob James, Joe Walsh**, в качестве студийного музыканта записывался вместе с **Rush, Tower of Power, Eddie Van Hallen** и **Steve Morse** в дуэте с **Jaco Pastorius** и **Stanley Clarke**.

11. All Stars Bass Series "BASS AS A SOLO INSTRUMENT", 60 мин.

Десять известнейших бас-гитаристов демонстрируют соло на своём инструменте, а также показывают приёмы, позволяющие им добиваться уникального и неповторимого звучания. На кассете представлены: **Louis Johnson, Nathan East, Larry Graham, James Jamerson, Abe Laboriel, Byron Miller, Chuck Rainey, Fredde Washington, Neil Stubenhaus** и **Verdine White.**

12. TIM BOGERT. "FOUR, SIX AND EIGHT STRING ROCK BASS TECHNIQUES", 1987, 48 мин.

Tim Bogert — один из основателей группы "**Vanilla Fudge**", басист, игравший с **Билли Кобэмом, Родом Стюартом и Джеффом Бэком** и участник групп "**Boxer**", "**Cactus**" и "**Bogert And Appice**" — является наглядным примером того, что хороший басист — залог успеха группы. В этом видео **Тим** показывает множество профессиональных приемов, некоторые из которых он придумал сам. Он демонстрирует их в ходе джем-сейшн с участием других величайших мастеров рок-н-ролла — барабанщика **Кармайна Эппайса** и гитариста **Джея Уильямса.**

13. JOHN ENTWISTLE "BASS GUITAR MASTER CLASS". 60 мин.

Один из басистов, которые оказали огромное влияние на рок музыку в момент её становления. **Джон Энтуисл**, участник группы "**The Who**", демонстрирует уникальные приёмы игры пальцами, аккордовую технику, а также рассказывает о концепции построения соло, фразировке и многом другом.

14. FLEA "MASTER SESSION". 40 мин.

Басист группы "**Red Hot Chily Peppers**" продемонстрирует свою технику. Разговор пойдёт о теории, различных стилях, секретах его уникального звучания. Также вы увидите концертную импровизацию на бас-гитаре.

15. RANDY JACKSON "MASTERLNG THE GROOVE".

Вы ближе познакомитесь с бас-гитарой, уясните неразрывную связь баса и ударных, также узнаете, как взаимодействовать с такими разными барабанщиками, как **Jonathan Moffet, Vinnie Colaiuta** и др.

16. MARK SCHATZ "BEGINING BLUEGRASS BASS".

Марк расскажет как создаётся типичное для стиля 'блюграсс' звучание. Он продемонстрирует основные паттерны и гаммы, технику игры пальцами, арпеджио, классические песни в стиле блюграсс" и многое другое. Специальные гости: **David Grier** — гитара и **Richard Bailey** — банджо.

17. CHRIS SQUIRE "STAR LICKS MASTER SERIES".

Крис Сквайр — основоположник и неизменный бас-гитарист группы **"YES"** демонстрирует свой стиль игры, являющийся составной частью легко узнаваемого и интеллектуального звучания всей команды. В кассету включены фрагменты концертных выступлений, в том числе демонстрация игры на восьмиструнном басу и многое другое.

18. KJELL BENNER "TWO HANDED TAPPING". 1987.

Это видео представит вашему вниманию технику игры тэппинга обеими руками — так как её видит один из самых великих практиков этой техники — **Kjell Benner**. Он обучит Вас специальным "разогревочным" упражнениям, аккордам, мелодии с аккомпанементом, гаммам, исполняемым одновременно двумя руками, игре двух различных ритмов одновременно, игре в стиле джаз/блюз и многому другому.

19. RANDY COVEN "ULTIMATE LEAD BASS GUITAR". 49 мин.

Будучи настоящим мастером своего дела, Randy продемонстрирует все технические приёмы современного басиста: арпеджио, аккорды, солирование и многое другое.

20. NATHAN EAST "CONTEMPORARY ELECTRIC BASS". 1986.

Что общего между **Anita Baker , Eric Clapton, Michael Jackson, Lionel Richie** и **Phil Collins**? — **Nathan East**. Более 20 лет продолжается его профессиональная карьера, он выступает с лучшими музыкантами мира. Помимо этого, он является ведущим постоянной рубрики в **Guitar Player.**

21. MARK EGAN. «BASS WORKSHOP». 1989. 61 мин.

Это видео демонстрирует общий подход Марка к исполнению на басу. Он даёт полезные советы и показывает практические упражнения, гаммы, арпеджио и т.д. После каждого блока упражнений Марк играет композиции, которые закрепляют материал упражнений.

22. TONY FRANKLIN. «FRETLESS BASS». 1991. 73 мин.

Tony Franklin, игравший вместе с **The Firm, Blue Murder, Jimmy Page, Don Dokken** и др., делится секретами мастерства игры на безладовом басу, показывает как играть гаммы, технику правой руки, как извлекать отрывистые звуки и многое другое, с чего должен начинать всякий рок-гитарист.

23. JERRY JEMMOTT. "BASS MASTER CLASS". 60 мин. (с буклетом).

Jarry Jemmott вошел в авангард исполнителей блюзовых басовых партий в конце 60-х. Его уникальные партии, сыгранные совместно с **King Curtis, Aretha Franklin** и **B.B. King**, уже заслужили своё место в музыкальной истории. Jerry также играл вместе с **Ray Charles, George Benson, Jerry Jeff Wolker** и **Roberta Flack**. Jemmott учит строить линию баса, показывает как играть джаз, кантри и рок, играет фрагменты из известных пьес.

24. CHUCK RAINEY. "THE LEGENDARY BASS". 63 мин. (с буклетом).

Это Ваш шанс научиться кое-чему у именитого и талантливого басиста. Он продемонстрирует технику игры большим пальцем, стили рок-энд-блюз, фанк и кантри и многое другое. Это настоящая история баса — каждый музыкант найдёт для себя что-нибудь интересное.

25. RUDY SARZO. "BASS MASTER CLASS". 60 мин.

Rudy Sarzo — басист **Quiet Riot, Ozzy Osbourne** а также лидер собственной группы **"Driver"**. Уникальный стиль игры и множество нововведений принесли ему мировую известность.

26. PAUL WESTWOOD. "THE COMPLETE BASS GUITAR PLAYER". 1991. 40 мин.

В этом видео Вы найдёте самые современные тонкости игры на бас-гитаре. Будучи чрезвычайно разносторонним музыкантом, Poul продемонстрирует целый букет стилей, начиная от **Motown**`а и **Atlantic**`а до **Jaco Pastorius**`а, джаза и прочего. Он обучит игре гамм, арпеджио, он покажет, как добиваться необыкновенных звуковых эффектов. Кассета рассчитана на басистов со стажем.

27. PHIL SOUSSAN. "BEGINING ROCK BASS".

Фил Сюзан, игравший ранее с **Оззи Осборном**, предлагает школу игры на бас-гитаре для начинающих музыкантов.

28. VICTOR WOOTEN. "SUPER BASS SOLO TECHNIQUE". 55 мин.

Виктор Вутен справедливо считается одним из ведущих бас-гитаристов. В этом видео он рассказывает о приёмах (включая слэп и тэппинг), которые использует при игре соло.

29. DALE TITUS. "BASS BASICS. STEP ONE" (для начинающих). **36 мин.**

Автор школы "Основы игры на басу. Шаг первый" является преподавателем **B.I.T. ("Bass Institute Of Technology").** Кроме того, его статьи регулярно появляются на страницах журнала **'Bass Player".** Вы узнаете как быстро и точно настраивать свой инструмент, как менять струны, получите представление об основных технических приёмах и о том как строится басовая линия.

30. DALE TITUS. "BASS BASICS. STEP TWO" (для начинающих). **33 мин.**

Продолжение предыдущей школы. Она рассчитана на тех, кто уже преодолел начальный этап и готов двигаться дальше. Вы узнаете как улучшить технику, как играть вместе с барабанщиком в различных стилях, познакомитесь с наиболее распространенными басовыми линиями, а также с приёмами, используемыми в стилях поп и фанк.

31. ROSCO BECK "BLUES BASS. STEP ONE" (для начинающих). **40 мин.**

Роско Бек, один из наиболее авторитетных блюзовых басистое, работал со многими звёздами. Последнее время он выступает с **Роббеном Фордом** в составе **"The Blue Line".** Это видео познакомит вас с 12-ти тактовой блюзовой прогрессией, классическим шафлом и минорным блюзом. Вы получите представление об основных технических приёмах, а также о звуке и оборудовании.

32. ABRAHAM LABORIEL «NEW BASS CONCEPTS». 1990. 69 мин.

Эта видеошкола познакомит Вас с многочисленными приёмами современной игры на бас-гитаре.

33. ALEXIS SKLAREVSKI «THE SLAP BASS PROGRAM». 1989. 83 мин.

Здесь вы найдёте хорошее пособие для начинающих бас-гитаристов, желающих овладеть стилем слэп.

34. STEVE BAILEY & VICTOR WOOTEN «BASS EXTREAMES LIVE». Признанные авторитеты в мире бас-гитары в сопровождении барабанщика Грэга Биссонета устраивают незабываемое шоу, подробно комментируя сыгранные композиции. Множество приёмов на безладовом басу, слэп, теппинг и т..д. **120 мин.**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второй части Школы 3

ГЛАВА I. Вспомогательные приёмы звукоизвлечения. Мелизмы.

Приёмы звукоизвлечения 4
Гитарное легато 4
Скольжение 10
Вибрато 12
Глиссандо 14
Тремоло 16
Бэнд 17
"Глухие" звуки 18
Мелизмы 20
Форшлаг 20
Трель 23
Мордент 25

ГЛАВА II. Основы слэповой техники.

Введение 26
Постановка правой руки 27
Удар большим пальцем 28
Техника глушения струн 30
Подцеп и октавы в слэпе 32
Глухие звуки 35
Ритмические варианты игры октавами 40
Извлечение глухих звуков левой рукой 47
Звукоизвлечение «перкуссия 50
Подцеп большим пальцем. Приём «двойной удар» («double thumb», «up and down 52
Комбинации различных способов звукоизвлечения 56
Слэп-этюд 58

ГЛАВА III. Флажолеты.

Природа флажолетов 61
Исполнение натуральных флажолетов 65
Комбинации натуральных флажолетов со звуками обычного звукоизвлечения 70
Искусственные флажолеты 74

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЬЕСЫ ПОВЫШЕННОЙ ТРУДНОСТИ

Ариозо. И.С. Бах 76
Адажио. А Марчелло 79
Прелюдия G-dur. И.С. Бах 82
Двухголосная инвенция C-dur. И.С. Бах 84
Этюд. А. Сухих 85
Четыре брата. Дж. Джуфри 86
Au Privave. Ч.Паркер 86
Oh! Darling! Д. Леннон — П. Маккартни 87
So What. М.Дэвис 90
Блюз in C 92
Атласная кукла. Д. Эллингтон. Версия Р. Картера 96
Час пик. Ю. Андреев 99
Этюд in C 100
Этюд in F 101
Сэр Дюк. Стив Уандер 102
Когда не хватает техники.К. Бахолдин 102
Purple Stain (Red Hot Chili Peppers 104
Mellow Ship Slinky In B Major (Red Hot Chili Peppers 106
После прощания. Дж. Лейтон 108
Yardbird Suite. Ч. Паркер 111
Когда придёт мой принц Ф.Черчиль 114
Докси. С. Роллинс 116
Босса-нова. Ю. Андреев 120
Стела в свете звёзд. В. Янг 122
Блюз. Рэй Браун 126
В сентиментальном настроении. Д. Эллингтон 129
Мой забавный Валентин. Р. Роджерс 130
Донна Ли. Ч. Паркер 135
Виды ритмических пульсаций. Основные ритмические фигуры 138
Запись и исполнение ритмических фигур в свинге 139
Диатонические семиступенные лады 140
Этюд 140
Диатонические лады на звукоряде соль-мажора. Основные игровые позиции соль-мажора 141
Двухоктавные диатонические секвенции 142
Двухоктавные арпеджио септаккордов 143

ЛИТЕРАТУРА 145
ПРИЛОЖЕНИЕ. Список рекомендуемых видеошкол для бас-гитаристов 146